El registrofotográficocomofuentehistórica para el estudiodela niñezdela guerra civil salvadoreña–propuesta deinvestigación histórica.

–Primera entrega–

Carlos Alfredo Flores

Abstrac t

El tema de investigación es la niñez civil que vivió la guerra salvadoreña entre 1980 y 1992 en el departamento de San Salvador en las zonas urbanas. El trabajo consiste en realizar una indagación exploratoria sobre la cotidianidad de la guerra que los menores afrontaron en su diario vivir. Se busca describir la situación de violencia que el clima de guerra género y cómo esto repercutió en el acceso a cultura material de esta población específica en función de su bienestar. Para esta indagación histórica, se utilizará de manera innovadora como fuentes históricas principalmente un registro fotográfico que se ha logrado recabar en el periodo de un año. Lo innovador, también, incluye una propuesta de investigación metodológica aplicada al análisis de la fotografía con fines de reconstruir a partir de las mismas, los eventos históricos referentes al tema de estudio. Esta propuesta se fundamente en diversos trabajos teóricos que proponen métodos de indagación en el registro visual fotográfico.

The topic under investigation is the children of the Salvadoran civil war that took place between 1980 and 1992 in El Salvador. This study focuses in those children inhabiting the departamento of San Salvador. It basically consists of an exploratory inquiry into the everyday life of the war, which the civil children faced. The aim is to describe the violence that the war climate generated and how this impacted this specific population's access to material culture in terms of their well-being. For this historical inquiry, the primary historical sources used will be photographic records collected over a period of one year. This is an innovative approach to the study of history carried out fundamentally with this kind of historical sources. The method proposed for this investigation is based on the revision of lots of studies focusing on the usage of photography as historical sources as well as on techniques for the interpretation of the photographic record.

Contenido

El registrofotográficocomofuentehistórica para el tema dela niñezdela guerra civil salvadoreña – propuesta deinvestigaciónhistórica
.....
1

–Primera entrega.....1

Introducción.....4

La imageny lafotografía.....7

DiscursoDeLasImágenesYComprensiónDesdeLa Historia.....7

Teoríassobrela interpretaciónvisual.....9

ImagenYCultura.....10

Característica delasimágenes.....11

Cotidianidad, VisiónYFotografía.....12

Iconología E Iconografía en la Imagen Visual.....14

ProcesoFotográficoy La ImagenFotográfica.....15

Fotografía VsArte.....19

Fotografía YReproducciónDeLa Imagen"Aurea" Del Arte.....22

Fotografía YSociedad.....23

Fotografía ComoDocumentoHistórico.....25

InvestigacioneshistóricasconImágenesPictóricasy Fotográficas.....30

Propuesta Metodológica.....35

Montajefotográfico.....35

Transtextualidadointertextualidad.....38

Mitodosdeanálisisdefotografías.....40

MitododeInterpretacióncomposicional.....51

MitododeAnálisisdecontenido.....52

MitododeAnalítica Cultural.....53

AnálisisDeDiscursoDePrimer Nivel.....54

Eclecticismo.....59

Guía deInterpretaciónVisual para losmontajesfotográficos.....62

Análisisdel registrofotográfico.....62

TABLA1.....64

TABLA2.....65

TABLA3.....66
TABLA4.....67
InterpretaciónVisual para el montajeInfancia y muerte.....73
InterpretaciónVisual para el montajeInfancia, Miedoy Terror.....81
InterpretaciónVisual para el montajeManipulaciónpolítica dela Infancia.....90
InterpretaciónVisual para el montajeNiñezHerida oAsesinada.....98
Interpretación Visual para el montaje Niñez Herida e institucionalidad.....103
InterpretaciónVisual para el montajeEstructura familiar, niñez.....109
InterpretaciónVisual para el montajeCondicionesdeVida dela Niñez.....117
Guía deInterpretaciónVisual para el montajeViolencia enZona Urbana.....127
Conclusionesdel análisisvisual delosmontajesfotográficosdeesta investigación.....131
BIBLIOGRAFÍA.....135
ArtículosdeInternet derevistascientíficasy otrasfuentes.....136
AutoresdeRegistrofotográficoconsultado.....136

Introducción

Inmediatamente después de la postguerra mundial, inició y acentuó sus efectos en América Latina, la Guerra Fría. El conflicto entre Occidente y la URSS tuvo distintas fases de apogeo que repercutieron de forma muy notable en los países de la región en diversidad de formas. En este ambiente bipolar, la Revolución Cubana actúo como un importante catalizador de la dinámica de dicho fenómeno geopolítico en la medida que el sistema social- político cubano optó por apoyar las revoluciones y regímenes de corte izquierdista en el continente y hacer le frente a las provocaciones y ataques continuos de Estados Unidos. En esta historia del tercer tercio del siglo XX ocurre una simbiosis que alimentada por la historia propia local de los pueblos latinoamericanos más el fenómeno de la Guerra Fría, dio origen a una serie de luchas políticas que afectaron mucho a la región. Así en 1973 se dio el golpe de Estado en Chile que resultó en la dictadura de Pinochet y la hegemonía económica del chicago Boys. Luego a mediados de la década de los setentas, en plena lucha contrainsurgente estadounidense, golpes de estado impusieron verdaderos regímenes dictatoriales en el Cono Sur los cuales consumaron la sistematización de un terrorismo de estado conocido como el Plan Cóndor.

En Centro América la situación socio-política no fue muy diferente, ya que el marco histórico local también había creado el ambiente adecuado para una situación político-social convulsa y volátil que a partir de los 70´s resultaría en luchas políticas y revueltas sociales que más adelante se llegaron a convertir en verdaderas revoluciones. Un caso emblemático fue la revolución nicaragüense de 1979. Después de años del régimen de los Somoza en el poder, apoyados éstos por los Estados Unidos, fuerzas guerrilleras de izquierda con amplio apoyo popular depusieron la dictadura y tomaron el poder. Este hecho sentaría un importante precedente en la política estadounidense, pues en el contexto de la Guerra Fría Washington no estaría dispuesto a permitir que ningún otro país de la región entrara en la órbita de la URSS.

La política de la contención comunista estadounidense en el contexto de la Guerra Fría y el papel del bloque soviético, tuvieron un lugar muy significativo

en la guerra de El Salvador, no obstante, las causas de la guerra civil fueron múltiples y estaban muy enraizadas

en el devenir histórico de esta nación. Las dictaduras militares, la falta de apertura democrática, la falta de libertad de expresión, el fraude electoral y la represión estatal sólo fueron algunas de las razones por las que inició el conflicto civil en El Salvador. Esta guerra civil ha sido ubicada entre los años de 1980 y 1992 por los historiadores, al menos a ese periodo se delimita su inicio formal, su desarrollo y su finalización, aunque lo cierto es que ya antes en la década de los 70´s se registraba accionar de movimientos insurgentes, movimientos populares y enfrentamientos armados en las zonas urbanas y rurales. Con la ofensiva General de 1981, el conflicto violento termina de llegar a las zonas urbanas de San Salvador afectando de esa manera a los habitantes en general de las periferias de la urbe. La población infantil civil sufrió la guerra de manera directa e indirecta en la cotidianidad que tenía que vivir. Esta cotidianidad estaba envuelta en una ola de violencia bélica pero también psicológica que, cómo es de esperarse, la sufrieron más los sectores de clases bajas y clases medias sin mucho poder adquisitivo, llegando hacer el conflicto un fenómeno muy dramático para los niños civiles que conformaban dichos estratos sociales.

Entre atentados, tiroteos, desapariciones, asesinatos, manifestaciones, confrontaciones armadas y propaganda de guerra, los niños civiles de las zonas centrales y periféricas de la urbe de San Salvador vivenciaron la guerra civil salvadoreña como víctimas del conflicto. Hasta el momento estas víctimas han sido ignoradas por los estudios sociales e historiográficos, pues lo poco de investigación que se ha realizado ha sido enfocado en torno a los niños combatientes tanto de la guerrilla como de la FAS y aún estos estudios son muy pobres. En un país como El Salvador que a diecisiete años de la finalización guerra, no ha logrado aún salir de la violencia –ahora social ya no de guerra- se vuelve imperante conocer los efectos de la conflagración en las generaciones de la postguerra entre los cuales podemos ubicar a una gran mayoría de adultos que pertenecieron a la niñez que estuvo en el conflicto y que han vivido las primeras etapas del periodo de paz como jóvenes que en el pasado subsistieron la cotidianidad violenta del conflicto y que, luego, en cierto grado terminaron determinando la crisis social en general y la crisis de violencia generada por los grupos pandilleriles en particular. Este trabajo se

plantea estudiar a la niñez civil de las clases bajas y medias de la periferia y zona central del San Salvador urbano donde afrontó la violencia de

la guerra en sus hogares y centros de vida diaria en las actividades habituales que tenía que realizar en la cotidianidad misma de la guerra civil salvadoreña. Esta niñez constituyó hijos e hijas de obreros, trabajadores informales, profesionales de clase media baja y población migrante del exterior de la urbe que habitaron los distintos lugares de la periferia y zonas centrales de San Salvador y que tarde o temprano se vieron afectados por las situaciones bélicas las cuales repercutieron en la cotidianidad a nivel individual, social-económico y cultural. En resumen, en este estudio se busca determinar cómo la violencia de la cotidianidad de la guerra civil en la urbe y periferia de San Salvador, no sólo truncó la infancia y adolescencia de la niñez de esa generación sino como afecto el acceso al recurso de la cultura material que determinaba su calidad de vida. Con ese propósito se trata de abordar el tema principalmente desde un registro fotográfico sin dejar de lado otras fuentes importantes de tipo bibliográfico o fuentes primarias que puedan aportar información importante.

Dos muy importantes razones justifican la realización de este estudio. Primeramente, porque trabaja con un sujeto de estudio que no se ha considerado en las investigaciones historiográficas de la guerra civil salvadoreña, las cuales -si se han realizado- han sido más historias políticas y no microhistorias enfocadas en las vivencias de la cotidianidad de los sujetos históricos, lo cual es el objetivo principal en este trabajo de indagación histórica. Segundo, este estudio cuenta con al menos dos innovaciones en su abordaje de la construcción histórica: sus fuentes que están constituidas por un registro fotográfico, recabado en un año, y sus técnicas de interpretación de las mimas que ha sido diseñado después de estudiar los distintos criterios de análisis de fotografías como fuentes históricas en distintos trabajos teóricos revisados. El análisis de la cotidianidad de la guerra y su impacto en la niñez, se pretende llevar a cabo a través de una metodología visual ecléctica que aborde en lo posible todos aquellos métodos que permitan un análisis crítico (Rose, Gillian; Visual Methodology) de fotografías de la guerra relacionadas al tema en una esperada interpretación óptima. Finalmente se propone este trabajo completar el análisis fotográfico con testimonios de otras fuentes que proporcionen datos valiosos para esta investigación.

Gracias a un fondo fotográfico de 53 unidades que se ha reunido en un año y medio de trabajo, se cuenta con los medios para realizar esta investigación. Dicho fondo ya ha sido

sistematizado en organización y en la recolección de los metadatos necesarios, que constituyen las condiciones mínimas requeridas para su uso.

La imagen y la fotografía

Esta sección pretende realizar una epistemología del uso de la fotografía como fuente visual histórica. Podrá sonar muy pretensioso este propósito, pero en realidad, la bibliografía consultada ha demostrado que existe la necesidad de profundizar el aspecto teórico que permite realizar una apología de su uso como fuente de información visual. No se pretende demostrar teoremas o llegar a verdades absolutas, pero sí se espera realizar un acercamiento a un cuerpo teórico que gire en torno al uso social de la fotografía, a los discursos visuales que transmiten y a las teorías de la imagen en tanto universo visual del cual forma parte la fotografía. Los temas son amplios, pero no se puede estar en la posición de realizar investigaciones con materiales visuales sin tener un mínimo de conocimiento al respecto.

En este apartado además de la teoría de la fotografía como documento social, se hace un poco de foto historia (historia social de la fotografía). Por esta razón, aunque de manera no muy escueta, se abordan elementos de la fotografía que justifican su uso como documento histórico, se presentan las razones que están a favor y en contra de dicho uso. Se presentan proposiciones teóricas importantes relacionadas a temas eternos que han acompañado siempre a la fotografía desde su génesis, y que la califican tanto para la investigación como para otros menesteres que son inherentes a la misma, ejemplo: su uso documental, contrario a la fotografía como rama del arte mismo. Finalmente se abordan trabajos de investigación que evidencian el uso de imágenes pictóricas y fotográficas en la indagación histórica.

Una imagen visual al igual que una imagen mental puede consistir de un discurso que ha sido estructurado por su creador. Los elementos visuales de la imagen buscan en conjunto

volver notorio el discurso que transmite. Sin embargo, la comprensión, como norma, requiere de una formación en la interpretación de la imagen; esta formación puede darse a través de la educación formal o a través de la cultura visual que los individuos adquieren donde viven y se desarrollan. Tanto en la creación como en la interpretación del discurso de la imagen, es importante tomar en consideración las prácticas icónicas para poder aproximarse a la imagen como un lenguaje que expresa un discurso[1].

Los lenguajes visuales son resultado de las culturas visuales de sus pueblos y de la cultura tecnológica que los mismos hayan producido para dar soporte a sus imágenes, para su creación y para la circulación de los discursos que estas transmiten. Por esta razón la comprensión del lenguaje visual se da a condición de que los intérpretes vean en las imágenes productos históricos y culturales de las comunidades en las que han sido creadas[2].

Gillian Rose aborda cinco aspectos importantes de la cultura visual que sirven como guía para poder entender el efecto que las imágenes tienen en las sociedades en las que han sido creadas, en las que transmiten un discurso y en las que se movilizan de manera que siempre esta confinadas a las condiciones sociales y culturales de su existencia. Estos cinco aspectos que explican los efectos sociales de las imágenes son los siguientes[3]:

1. La visualización de las diferencias sociales en las imágenes.
2. La forma de observar las imágenes.
3. La capacidad de diferenciar distintas culturas visuales.
4. La circulación de las imágenes en la sociedad.
5. El papel que se les acredita en las sociedades en las que se muestran.

Estos aspectos culturales indican consideraciones importantes que han de ser incluidas en técnicas y metodología que ayuden a comprender el discurso que las imágenes transmiten y, también, para comprender el papel que juegan en las sociedades de las que son

[1] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 11.

[2] Zunzunegui, Santos, Op. Cit.
[3] Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An introduction to researching with Visual Materials*, 4° (California: Sage Publications, 2016), ps. 16-22.

parte. Así la interpretación de la información visual estaría siempre determinada por estos elementos al mismo tiempo que garantizan el uso de las mismas como fondos históricos.

Teoríassobrela interpretaciónvisual

La teoría de la imagen debe ser vista como un corpus de ideas, conceptos y axiomas que permitan realizar una reflexión crítica sobre el significado de la información visual. La problemática a resolver es la creación de conocimiento a partir de la creación de capacidades que permitan la lectura icónica de imágenes visuales. Esta lectura comprensiva-interpretativa es fruto del estudio visual de imágenes que corresponden a lógicas sociales y culturales en las cuales se hallan inmersos los procesos de producción y transmisión de los discursos visuales. Al mismo tiempo en el proceso de decodificación del sentido de la imagen, la teoría sobre ella debe permitir ver a los espectadores no como entes pasivos meramente receptores de los discursos, sino también como entes negociadores del significado del discurso que reciben[4].

Para Zunzunegui, es deseable la estructuración de una teoría de la imagen que aborde la interpretación del aspecto discursivo desde distintos enfoques teóricos a la vez que haga el análisis en conjunción de componentes teóricos eclécticos. Lo que sugiere este autor es emprender los estudios desde áreas que sean complementarias y, entre las cuales, sugiere considerar: la semiótica, la historia del arte y la psicología[5]. El propósito es llegar a un punto de intersección que desde estos enfoques permitan realizar una mejor interpretación del discurso visual.

Rose Gillian advierte que no hay ninguna forma correcta de interpretar el significado de una imagen, sin embargo, propone que cualquier interpretación para que sea válida se fundamente en las prácticas sociales donde existe la imagen[6]. No hay ninguna forma de garantizar que una imagen tenga un significado único o verdadero, mientras que por otro lado

[4] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), ps. 13-14.

[5] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 17.
[6] Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An introduction to researching with Visual Materials*, 4° (California: Sage Publications, 2016), p. 21.

los significados asignados a las imágenes están constantemente cambiando en el tiempo. Así la significación de cualquier imagen está enmarcada a la interpretación que de ella haga el especialista. Lo importante en este proceso de desenmaramiento del discurso visual debe ser que se justifique con las prácticas visuales de la sociedad donde la imagen ha sido creada y dónde circula. Mirzoeff[7], por ejemplo, señala que en lo referente a visualizaciones institucionales es requisito tomar en consideración la manera en que estás movilizan distintas formas de "ver" así como niegan la validez de otras visualizaciones contrarias a las propias.

ImagenYCultura

Los teóricos del estudio de las imágenes señalan que con el incremento incontrolado de los medios de comunicación y en especial con la preeminencia que la imagen ha tomado hoy en día, es posible afirmar que vivimos en la Civilización de la imagen. La característica primaria de esta civilización sería, de acuerdo a Zunzunegui, el hecho de que la cultura y la información están siendo estructuras o tratadas visualmente de forma predominante. Al convertirse la imagen en un elemento clave de esta civilización, ésta impone la inmediatez en el tratamiento de la realidad lo cual no sería otra cosa más que "un reflejo espectacular de la realidad", su duplicación en un soporte artificial[8]. Afirma el mismo autor que esta inmediatez es derivada de la ideología que, al mismo tiempo, se ha establecido como producto de la cultura icónica occidental. Así en este proceso de cambio de perspectiva desaparece "[…] la distinción entre la realidad de la imagen y la imagen de la realidad"[9].

Dentro de este ámbito cultural, el acto perspectivo no ocurre en el vacío, no es resultado de un sujeto perceptor independiente de su medio social. La percepción ocurre como un proceso en el cual el sujeto decodificador del mensaje de la imagen es parte de una herencia cultural e histórica, es decir que esta dinámica de interpretación sucede en un marco que está condicionado por una cultura visual. Por ello es necesario tomar en consideración

[7] Rose, Gillian, Op. Cit. p. 15.
[8] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 21.
[9] Zunzunegui, Santos, Op. Cit.

en la interacción entre sujeto perceptor y la significación de la imagen, la ideología, ya que enmarca el campo de comprensión, al igual que lo hacen las prácticas retóricas sociales[10].

Rose afirma que fue entre 1970 y 1980 cuando se dio un giro relevante en el estudio de las ciencias sociales, pues fue ese momento en el que los estudios culturales entraron a jugar un papel de primer orden[11]. Las influencias en este enfoque se pueden encontrar en la crítica marxista a la cultura de las masas hecha por Theodor Adorno y al desarrollo de los estudios culturales que se le debe Horkheimer. Así la cultura pasó a jugar un papel importante en el análisis del acto perspectivo, pues lo visual se consideró un elemento clave en la construcción cultural de la vida social. Para Mirzoeff[12], la postmodernidad se puede catalogar como un periodo ocularicéntrico ya que es la época en la que los sujetos culturales y sociales interactúan de manera más frecuente con experiencias visuales construidas artificialmente. Esto lleva a una conexión entre la vista y la información a un nivel muy extremo.

Algunas definiciones relacionadas al enfoque teórico de la cultura visual y que presenta Gillian son los siguientes:

La cultura la concibe como las distintas formas de construcción social que generan las personas a través de las ideas, las emociones y sentimientos y de la cuales surgen las prácticas culturales[13].

La visión es todo aquello que pueda ser captado fisiológicamente por el ojo humano y que pueda ser potencialmente observado por éste[14].

La visualidad está relacionada a cómo la visión se construye de formas múltiples. Repara en la forma de ver, en la manera que cultural y socialmente se permite ver, se hace ver y sobre todo lo que en el proceso de la visión se oculta o se presenta a ésta[15].

Característica delasimágenes

[10] Zunzunegui, Santos, Op. Cit. ps. 94
[11] Rose, Gillian, Op. Cit. p. 12.
[12] Rose, Gillian, Op. Cit. p. 4.

[13] Rose, Gillian, Op. Cit. p. 2.
[14] Rose, Gillian, Op. Cit. p. 2.
[15] Rose, Gillian, Op. Cit. ps. 2 y 3.

En su texto Pensar la Imagen Zunzunegui[16] presenta las características de la imagen visual que el experto interprete del discurso visual debe conocer. A continuación, se enumeran y se presentan con su definición:

1. El *grado de figuración* de la imagen es la idea de la representación de sujetos materiales y seres.
2. El *grado de iconicidad* es la referencia a la calidad de la identidad entre el sujeto y su representación en la imagen.
3. El *grado de complejidad* describe elementos compositivos de la imagen y elementos técnicos de su producción lo cual en realidad está referido a las competencias que el observador tiene para ser parte del proceso comunicativo visual que ocurre dialécticamente.
4. El grado de normalización son las prácticas de reproducción de copiado, así como de difusión y circulación masiva.

Cotidianidad, VisiónYFotografía

Desde el principio de la creación de los procesos fotográficos, los inventores de estos procesos han tratado de capturar elementos de la cotidianidad en la que está inmersa la vida física, social y cultural de las personas. Fotógrafos tales como Joseph Nicéphore, Henry Talbot y el mismo Louis Daguerre capturaron imágenes de objetos con los que las personas interactúan en su diario vivir, así como los lugares en los que habitan y hasta actividades humanas en la medida que la tecnología de su tiempo se los permitió. Fotografías como el Bulevar del Templo en Paris de Daguerre y la Asociación de Artistas de Hamburgo de Carl Stelzner, son ejemplos al respecto[17]. No es, sin embargo, a partir de 1825 con el origen de la fotografía cándida que los motivos de enmarque y captura fotográfica se empiezan a enfocar a las masas populares y su cotidianidad[18].

[16] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 23.
[17] Hacking, Juliet, *Photography: the whole story* (New York: Prestel Publishing, 2018), ps.18, 22, 23 y 38.
[18] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993), p. 103 y 107.

El mundo visual registrado en una fotografía como norma general responde a ese ámbito de la vida cotidiana en la que se desenvuelven las experiencias personales, sociales y culturales de los grupos sociales. Los mecanismos de figurativización del proceso fotográfico se pueden enrumbar en la aprensión de los objetos, los seres y las situaciones en las que se desenvuelven para que el discurso de la imagen visual sea un documento material de una porción de tiempo y un espacio en el que se atrape la cotidianidad[19].

Entonces los aspectos de la vida social como la cotidianidad que es el espacio y el tiempo en el que se desenvuelve ésta, pueden estudiarse en las investigaciones de las ciencias sociales que tomen como referencias materiales visuales para explorar la problemática de la visualidad que ayude a comprender fenómenos del pasado reciente[20]. Es el propósito de este trabajo aproximarse a la vida cotidiana que vivieron en específico los niños y niñas civiles de la guerra en un tiempo y espacio definido y al cual pertenecen este tipo de material visual.

Roberto Levine recomienda ejercitar la vista con materiales visuales para poder ser capaz de reconocer temas de la cotidianidad como los siguientes en los textos visuales[21]:

- ✓ Valores sociales con significación social.
- ✓ Convenciones sociales
- ✓ Saneamientos de los lugares de habitación
- ✓ Aspectos sociales ocultos para la gente de su tiempo debido a sus prejuicios o a otros factores.
- ✓ Elementos de cultura popular.
- ✓ Relaciones de poder, clases sociales y otros mostrados por las imágenes, los sujetos fotográficos, sus poses y los espacios que los grupos ocupan al momento de ser captados por el proceso fotográfico.
- ✓ Hacer lectura de lenguaje corporal en las imágenes.
- ✓ Identificación de materiales culturales para su estudio o consideración.

[19] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), ps. 40 y 90.

[20] Rose, Gillian, Op. Cit. p. 15.
[21] Levine, Robert M., *Insights into American History: photographs as Documents* (New Jersey: Phoenix Book Tech, 2004), p. 16.

Iconología E Iconografía en la Imagen Visual

La iconografía es más que todo un método desarrollado por Erwin Panofsky para estudiar y comprender el arte occidental dentro del contexto de su cultura visual y su historia específica de creación y circulación de las obras pictóricas. Así la iconografía está íntimamente ligada a la historia del arte en el estudio del discurso de las obras de arte en la producción de material visual, pero con el paso del tiempo también se ha venido ligando en menor grado a la cultura fotográfica u otras imágenes utilizadas para la mercantilización y el consumismo. Un ejemplo evidente es la fotografía del cadáver del Che Guevara tomada por Freddy Alborta, pues la composición dada a la misma sin duda tiene una clara influencia de las representaciones pictóricas del Cristo renacentista.

La iconografía en la decodificación de las imágenes pictóricas, fundamenta su estudio en el uso de símbolos que por convención se refieren a temas o eventos particulares. En adición a los símbolos también trabaja con signos visuales que en tiempos específicos y con públicos determinados llegaron a tener significados concretos. Para potenciar la capacidad de interpretación el historiador del arte debe apoyarse en el método de la intertextualidad y el sentido común más que en un procedimiento riguroso de análisis[22].

Zunzunegui comenta que a la significación de la imagen también se puede llegar a través de la aplicación de la semiótica de la imagen. La semiótica de corte clásico con sus signos icónicos ha permitido realizar la decodificación del significado de las imágenes visuales. Para este autor la imagen es "[...] una unidad de manifestación autosuficiente como un todo de significación susceptible de análisis."[23]. Así la imagen como objeto material permite la interpretación de la significación que codifican sus elementos visuales o como los llama la semiótica, los signos visuales. En este proceso de estudio visual perceptivo, la iconicidad apunta a la semejanza –no la convención como sería el caso simbólico e icónico- entre la figuración o imagen y el referente, el objeto enunciado en el mundo real.

[22] Rose, Gillian, Op. Cit. ps. 198, 204 y 205.
[23] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 56.

Los siguientes son los niveles de codificación que existen en el análisis de la imagen y que Zunzunegui señala para el proceso interpretativo[24]:

1. El nivel icónico que es el espacio de los códigos de reconocimiento.
2. El nivel iconográfico que es donde se encuentran los enunciados visuales y donde está el saber cultural icónico.
3. Nivel tropológico que es el lugar de la retórica visual como metáfora.
4. El nivel tópico que presenta las connotaciones culturales estereotipadas.
5. Nivel entimemático que es el espacio donde se desarrollan los argumentos visuales en la interacción con la imagen.

ProcesoFotográficoy La Imagen Fotográfica

En el mundo moderno la dictadura de la imagen fotográfica es la que tiende a prevalecer. La fotografía se encuentra en todos los medios de comunicación y aunque no es una imagen en movimiento como sí lo es el video, se le utiliza inclusive en ocasiones para remplazar hasta al video en la tv si es que no se cuenta con otra fuente visual. Son las características de la fotografía las que la vuelven tan importante para informar, para crear información, para investigar y sobre todo para persuadir. En sus orígenes la fotografía servía para establecer el rango social de la burguesía y para tener registros de familia o gente importante, no obstante, no han sido los sucesos o eventos los que definían la importancia de su registro; ese papel le ha correspondido a la ideología, es esta la que "[…] aún determina qué constituye un acontecimiento [relevante]"[25].

Los elementos técnicos que determinan el proceso fotográfico se pueden dividir principalmente en los procesos ópticos[26] y los procesos de soporte que almacenan la información visual de maneras distintas de acuerdo a la evolución de la técnica. Los principios básicos son los ópticos que vienen dados por la combinación de la cámara oscura y los lentes. Estos son los elementos más básicos que permiten la creación de la fotografía. Los lentes

[24] Zunzunegui, Santos, Op. Cit. p. 94.
[25] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* (México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006), p. 36.

[26] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 131.

permiten enfocar la imagen, permiten el enmarcado de la imagen, su magnificación y la determinación de la dirección de la luz de la imagen al interior de la cámara oscura. La cámara oscura, por su parte, facilita la obtención de la proyección bidimensional o plana sobre una superficie. La superficie de captura de la imagen es la que ha variado desde 1939, pues por un largo periodo de tiempo estuvo determinada meramente por procesos químicos en los que se utilizaron placas metálicas, distintos tipos de papel fotográfico y el famoso film de 36 por 24mm.

Fue a partir de 1975, cuando de nuevo el proceso fotográfico experimentó un giro revolucionario. Los experimentos de Steve Sasson dieron como resultado la tecnología de la cámara digital, hoy tan en boga en los celulares. Esta última gran revolución de la cámara tenía como características una captura de la imagen visual en un soporte electrónico –sensor de imagen- y el uso de la electrónica tanto para el procesamiento, la administración y el almacenamiento de las fotografías.

Ya producida la imagen fotográfica esta presenta componentes visuales característicos a la misma. Vilches[27] habla de elementos del plano expresivo y los categoriza en dos grupos: el valor cromático y el valor espacial. El valor cromático consta de contraste, color, nitidez y luminosidad. Mientras que el valor espacial hace referencia a los planos, el formato, la profundidad de plano y la verticalidad. Habla Vilches de un nivel semántico en la imagen el cual se encuentra como es de esperar en un plano de contenido de la imagen fotográfica.

Zunzunegui presenta una lista de las características que según su discernir categorizan a la imagen fotográfica[28]:

1. Fotografía como una reproducción no mediatizada capaz de aprehender la realidad exactamente.
2. Carácter monofocal de la fotografía, representa un mundo tridimensional en una superficie bidimensional.

[27] Zunzunegui, Santos, Op. Cit. p. 138.

[28] Zunzunegui, Santos, Op. Cit. ps. 132 y 133.

3. Fotografía como filtro que elimina información no visual pero que la representa en términos visuales.
4. Carácter estático de la fotografía, congela el tiempo, detiene el movimiento y presenta un punto de vista de elección particular del campo visual.
5. Selección espacial y eliminación de espacio presente más allá del encuadre.
6. Relación dialéctica entre la estructura granular de la imagen fotográfica y la capacidad de resolución del ojo humano.
7. Capacidad de representación icónica condicionada por la luz como elemento básico.

Zunzunegui cita a Costa al señalar que la particularidad de la fotografía radica en su potencial de crear imágenes icónicas a partir de la luz y su técnica, y no consiste en que sea un mecanismo útil para la reproducción de la realdad[29].

Una de las características más discutidas de la fotografía y que le ha dado la relevancia que tiene en la Civilización de la Imagen, es su uso como fuente documental de la realidad social, política y cultural entre otras. Al respecto Zunzunegui habla de una "cristalización del instante visual". Según este autor esta es la calidad relevante de la imagen que ha sido perseguida por la humanidad a través de su historia, pero que sólo ocurrió cuando las condiciones de evolución social y técnica se bifurcaron en el primer tercio del siglo XIX[30].

Con respecto a este carácter documental de la fotografía, señala Freund Gisele que no deja de ser más que una falsa ilusión. Esta supuesta veracidad sólo es real "para el hombre no avisado [para quien] la fotografía no puede mentir, por ser una reproducción exacta de la vida"[31]. Sontag a este señalamiento contrapone el hecho de que la fotografía siempre es en sumo o menor grado "[...] un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria"[32]. Empero el sentido de la imagen fotográfica puede ser alterado de múltiples maneras en especial cuando se utiliza como instrumento político. Gisele indica seis

[29] Zunzunegui, Santos, Op. Cit. p. 124.
[30] Zunzunegui, Santos, Op. Cit. p. 131.
[31] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993), p. 129.
[32] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* (México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006), p. 216.

técnicas de manipular el sentido de la fotografía cuando al producirla o trastocarla el propósito de su autor no es la documentación de los eventos que captura la imagen[33]:

1. Los epígrafes de las fotografías puedes ser alterados y así se altera el significado de la fotografía.
2. La yuxtaposición de fotografías altera su sentido original.
3. Las fotografías se pueden utilizar para enviar mensajes de manera implícita haciendo uso de los elementos visuales que la mente saber reconocer en el inconsciente.
4. Las fotografías se prestan para arruinar la imagen de personajes, especialmente si estas muestran poses que les desfavorecen.
5. Las fotos trucadas o excogitadas muestran la información deseada y ocultan la información no deseada.

En el uso documental de la fotografía como fuente visual para la investigación estas manipulaciones se pueden reconocer aplicando los filtros adecuados. En la medida de lo posible se debe de tratar de conocer el propósito de la producción fotográfica; se debe tener información sobre su autor; se debe utiliza el epígrafe original de la fotografía y de deben obtener las mismas de las fuentes donde se publicaron inicialmente. También, es en sumo grado, importante conocer el contexto histórico y cultural en el que fueron tomadas, al mismo tiempo que se recomienda, si es posible, conocer el uso institucional que se le dieron a las imágenes. El investigador debe codificar las imágenes y debe organizar en matrices toda esta información para asegurarse de que su material visual está libre de esta manipulación.

En esta investigación sobre la cotidianidad de la guerra de la niñez civil en San Salvador, se ha recolectado y sistematizado toda esta información que garantiza de buena manera la veracidad de la fotografía como documento fontal. Se ha colectado fechas de su producción, nombres de sus autores y los epígrafes originales que se utilizaron con ellas. De la misma manera se han codificado y se ha organizado toda esta información de manera que sea fácil acceder a ellas al momento de realizar la indagación de su información visual.

[33] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993), ps. 142- 148.

La concepción que se tenga de la imagen fotográfica, así como las características que se le atribuyan puede determinar el enfoque interpretativo con que se las aborde. Barthes señala que dependiendo de la estructura visual con la que se aborde a la imagen fotográfica, el método de análisis interpretativo variará. En el nivel de stadium señala que la interpretación se aproxima a la imagen a través de una lectura cultural de su información visual en la cual se busca realizar una comprensión de los signos de la misma. Por otro lado, indica el mismo autor, que también hay una lectura que se aborda desde un punto visual al que llama punctum. Este punctum es generalmente una escena visual perturbadora para cualquier persona que vea o estudie la imagen ya sea porque impresione por mostrar una escena violenta u otra situación fuera de la norma social y cultural[34]. Esta última es una lectura más espontanea que se realiza directamente de los datos visuales de la imagen.

Fotografía VsArte

Los historiadores del uso social de la fotografía acuerdan en señalar que la consolidación del capitalismo y el posicionamiento social de la burguesía en el siglo XIX, dieron origen a la invención de los distintos procesos fotográficos[35]. Este momento histórico generó sus particulares modos de expresión artística que estaban determinados por el desplazamiento de un estado de consciencia que, a su vez, ocurrió debido al cambio económico y social resultante de las revoluciones industriales de sus tiempos[36]. Este cambio de estructura social conllevó a una modalidad artística emparentada con el positivismo[37] y el pragmatismo burgués: se inclinó la visión del arte por el realismo y por un uso utilitario del retrato que le permitía a la nueva clase burguesa reclamar su sitio en la sociedad en contraposición con una ya desfasada aristocracia del antiguo régimen.

De esta manera, la fotografía no fue un invento que ocurrió al azar. De hecho, los inventos de los distintos procesos fotográficos, ocurridos casi al mismo tiempo –el daguerrotipo y el calotipo de Calbot, por ejemplo, obedecían a esa necesidad de una nueva representación social que tenía la burguesía. Había necesidad por expresar una nueva visión

[34] Rose, Gillian, Op. Cit. P. 122
[35] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993), p. 7.
[36] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993), p. 69.
[37] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 68.

del mundo, una transformación en la representación de la naturaleza y de las relaciones reciprocas[38].

Desde el inicio de los procesos fotográficos ha existido la polémica de si se debe o no considerar a la fotografía como una expresión artística. Al principio prevaleció la idea de la fotografía como máquina de registro de la realidad[39]. Se le consideraba un proceso sujeto a los mecanismos químicos y ópticos que se consideraban libres de la creatividad artística humana, sin embargo, debido a la competencia entre la fotografía y la pintura como medio de expresión precedente, la visión de la fotografía como arte se mantuvo variante en el tiempo. La fotografía en contraposición con la pintura competía como medio de expresión visual y competía también en el ámbito comercial[40]. Así la fotografía entra en competencia con el arte del retrato (retrato en miniatura, retrato pictórico en general y gravados entre otros), ésta empieza a vender el género de retrato fotográfico a la gran élite burguesa, pero al pasar el tiempo con el desarrollo de técnicas fotográficas, la fotografía termina masificándose[41] y fusionándose con técnicas de la pintura las cuales se utilizan para mejorar la estética de los retratos fotográficos. Esté uso de técnicas pictóricas en la fotografía se realiza de manera artesanal, y el propósito principal es volver más atractivos dichos retratos a la pequeña burguesía de manera que se pueda incrementar su consumo social.

Como debía ser, la ventaja técnica y su continuo avance, dio a la fotografía, la victoria casi total sobre el arte del retrato. Esto sucedió porque la fotografía fue capaz de responder a la demanda de la burguesía media. Como todo buen aprendiz la fotografía inició realizando retratos con técnicas primitivas. Luego, casi inmediatamente, se apoyó en el acabado artístico para mejorar la estética de la imagen fotográfica[42]. Finalmente, se logró independizar y logró valerse o mejor dicho promoverse por sí misma.

Con el fin de mantener el consumo de la imagen fotográfica, los comerciantes manifestaron su pretensión de hacer arte con la fotografía. Sin embargo, con el pasar del

[38] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 67.
[39] Freund, Gisele, Op. Cit.

[40] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 79.
[41] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 72.
[42] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 35.

tiempo surgieron los artistas fotógrafos que cedieron el oficio a los fotógrafos para los cuales prevalecía el redito y la ganancia y no el deseo de producir arte[43].

A mediados del siglo decimonónico, el estilo imperante en la concepción artística era el realismo. Los artistas establecidos trabajaban en sus pinturas la representación de un mundo sin modificación, la figuración pictórica debía representar la realidad como un fiel reflejo. Como el registro exacto de la realidad, era una de las características principales de la fotografía, ésta se convirtió, en la Feria mundial de 1855, en la sensación del público. La pintura realista quedaba relegada por la fotografía[44]. De esta manera por "razones interesadas", la fotografía se ganó el resentimiento de los artistas de las artes establecidas que ahora tenían razones para afirmar que la fotografía no era de ninguna manera una representación artística. Sin embargo, Bazin indica que la fotografía liberó a los artistas de la dictadura de la pintura realista[45], con lo cual deja implícito que, gracias a esta liberación de la obsesión figurativa, la pintura se pudo elevar al arte contemporáneo en las formas del arte conceptual y del arte abstracto entre otros como lo puntea Sontag[46].

¿Pero constituye la fotografía realmente un arte? Hoy en día existen múltiples géneros fotográficos que documentan eventos, gente famosa y la cotidianidad del diario vivir, también los hay que trabajan el sentido artístico y espíritu creativo del fotógrafo. Sin embargo, Freund, señala, que hay dos corrientes principales que sobresalen. La primera es el de la fotografía como medio documental crítico de la realidad social de las distintas clases sociales en su cotidianidad y en su forma material de existencia. La segunda es la corriente artística en la cual el fotógrafo plasma sus aspiraciones artísticas personales[47].

Una opinión muy sugerente sobre la controversia de la fotografía como arte o no, la hace Moholy-Nagy. Este autor afirma que esta querella entre el arte y la fotografía no es otra cosa más que "un problema falso"[48]. Indica que lo importante es determinar las relaciones

---

[43] Freund, Gisele, Op. Cit. ps. 36 y 45
[44] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 68.
[45] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 134.

[46] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* (México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006), p. 137.
[47] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 171.
[48] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 173.

que hay entre ambas para establecer el desarrollo de medios técnicos "[…] surgidos de la revolución industrial […] [y su contribución gradual] en la génesis de nuevas formas dentro de la creación óptica"[49].

Algo que sí resulta evidente ha sido la estrecha colaboración que siempre ha existido entre la fotografía y las artes plásticas, pues, por un lado, la primera adopto códigos pictóricos del arte[50] mientras que la pintura la utilizó principalmente como fuente de inspiración. De allí que la corriente del pictorialismo haya luchado por imponer la fotografía como arte. Pero también la pintura utilizó fotografías para innovar en áreas como la composición, el abordaje de nuevos temas artísticos, la creatividad y el uso de perspectivas visuales diferentes que se descubrieron gracias a la fotografía. El ejemplo más papable es la simbiosis que se dio entre los artistas del impresionismo francés y la fotografía. Ambos la fotografía y el impresionismo se apoyaron en el otro para avanzar en su desarrollo artístico.

Fotografía YReproducciónDeLa Imagen"Aurea" Del Arte

La reproducción de las obras de arte ya se había tratado de realizar con el gravado y el uso de la litografía, pero su velocidad de reproducción era limitada por la complejidad y laboriosidad de los procesos. Así era difícil que el público en general tuviera acceso a las grandes obras del arte en todo el mundo, sin embargo, la situación cambió con la llegada y desarrollo de la fotografía. El proceso fotográfico como medio de reproducción de las obras artísticas, volvió al arte visible para todo el público, para las masas[51]. El privilegio de conocer la imagen visualmente dejo de ser prerrogativa de pocos y se convirtió en la característica principal de la civilización de la imagen. La fotografía, entonces, no sólo sacó a la obra de arte –pintura, arquitectura, escultura, etc.- de su aislamiento, sino que también le robo el aurea que existía entre ella y el espectador. Para Walter Benjamin el concepto de aurea en el arte correspondía a la emoción, la extrañeza o la perplejidad que la obra de arte evoca entre ella y

[49] Freund, Gisele, Op. Cit.
[50] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* (México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006), p. 138.

[51] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993), p. 87.

su espectador. En la época de la reproductibilidad del arte esta se vulgariza con su masificación[52].

Aun cuando la técnica del gravado y la litografía en el siglo XVI establecieron un punto de inflexión en relación a la reproductividad técnica de la obra de arte, fue con los procesos de la fotografía que el arte se masificó[53]. Dejo de ser el acceso a las grandes obras de arte y sus prácticas iconográficas un privilegio de las clases acomodadas. Ocurría una democratización del arte lo cual constituyó un avance del desarrollo de la humanidad en medio del cual la obra de arte perdería su principal característica de unicidad[54]. De esta manera la fotografía, al despojar la obra de arte del sentimiento de distanciamiento con el espectador, "[...] traza una línea que divide la historia icónica del mundo."[55]

Fotografía YSociedad

Como ya se señaló anteriormente la necesidad de inventar procedimientos de representación de retratos fue resultado de los cambios sociales que ocurrieron en los siglos XVIII-XIX. De la mano con la aparición y el ascenso de la burguesía, surgía la necesidad de mecanizar la representación visual de estos grupos. Esta mecanización debía ser barata de modo que los distintos grupos de estas clases sociales tuvieran acceso a una nueva forma de representación y expresión social[56]. En una primera etapa en esta época de transición social apareció el fisionotrazo que se caracterizaba por ser un procedimiento simple que no requería de mayor habilidad para utilizarlo. Muy pronto se convirtió este procedimiento en el sucesor de la miniatura y el predecesor de la fotografía en términos de la función que a nivel social realizaba. Como resulta evidente, a nivel técnico no hay relación entre estos aparatos, pero sin duda que es fuerte el vínculo que tienen a nivel ideológico[57].

---

[52] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993).
[53] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 107.

[54] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 106.
[55] Zunzunegui, Op. Cit. p. 108.
[56] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993), p. 15-17.
[57]Freund, Gisele, Op. Cit. ps.17-19.

En Francia con la afirmación del capitalismo en la revolución liberal de 1830, hay un paso más definitorio del antiguo al nuevo régimen. Se consolidan las condiciones económicas e ideológicas burguesas por lo cual se prepara el camino para el surgimiento y desarrollo de la fotografía que ahora satisfará el afán de representación de estas clases sociales que encuentran en este proceso fotográfico los signos externos de su afirmación social. Esto es resultado de la autoafirmación de una clase social que ha alcanzado la seguridad material, que ha logrado establecerse políticamente y que ahora busca un medio de auto representarse según su propio imaginario[58].

Inicialmente fueron los hombres de estado, los artistas famosos y la élite, los que pasaban frente al lente. Sin embargo, con el paso del tiempo y con el establecimiento de bases económicas fuertes que permitieron el desarrollo de la fotografía -la invención de la cámara de cuatro lentes de Disderí-, los funcionarios, los modestos empleados y todos aquellos que se estimaban iguales empezaron, también, a circular frente a la cámara fotográfica[59]. Hacerse el retrato se pone de moda y cumple más con un propósito social y utilitario que uno estético, aunque lucir bien y ofrecer una imagen agradable, también era importante. Por todo esto en 1850, el retrato miniatura muere definitivamente, pues al ser un remanente de las formas de expresión aristocráticas pierde su sentido en el orden burgués social[60].

La fotografía echó raíces en la sociedad y, de repente, no había actividad social en la que no se le utilizara. Freund señala cuatro importantes características sociales de la fotografía[61]:

1. Se utiliza en la vida cotidiana.
2. Es aceptada por todas las clases sociales.
3. En la civilización de la tecnología es un medio de expresión común.
4. Como medio de reproducción de la realidad se le asigna a la fotografía en la sociedad un carácter documental.

[58] Freund, Gisele, Op. Cit. ps.23, 24 y 51.

[59] Freund, Gisele, Op. Cit. ps.58 y 61.
[60] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 14.
[61] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 8.

La fotografía es resultado del utilitarismo social y como tal su papel social es importante, pero no tiene solamente un uso pasivo, en su dinámica de interacción, también, se le utiliza para moldear a los grupos sociales y su uso se mueve tanto a nivel individual, familiar[62] como institucional ya sea privado o estatal. La fotografía en esta segunda función le da forma a las ideas y, por tanto, modifica el comportamiento humano. De esta manera el carácter de la fotografía está determinado por sus usos sociales y la visión del fotógrafo. La cámara resulta una excelente manera de interpretar el mundo por lo que es efectiva para transmitir ideologías, y por lo cual es susceptible de ser utilizada como medio de propaganda en los medios de comunicación al mismo tiempo que es un medio poderoso en la política[63]. Tiene un uso que se cobija en los intereses de los sectores poderosos sin duda.

Susan Sontag nos recuerda que, en el mundo moderno, en específico en la sociedad capitalista, la prioridad de la dinámica económica es el consumismo y la impronta que surge con la necesidad de "[…] anestesiar las heridas […]" del patriarcado, la violencia, la discriminación y [yo añadiría] el clasismo. El capitalismo necesita de entretenimiento y la cámara contribuye a su creación y difusión por lo cual resulta un medio muy idóneo para mantener el estatus quo y movilizar la economía[64]. Así una de las capacidades duales de la cámara en la sociedad industrial es su función de espectáculo para las masas. A nivel estatal o institucional, la otra capacidad dual de la imagen fotográfica, en cambio, sería la de funcionar como objeto de vigilancia. Dice la autora que "[…] el cambio social es remplazado por cambios de imágenes."[65]

Fotografía Como Documento Histórico

Cuando se habla de la fotografía como documento fontal en la historia, hay tres dimensiones que resaltan inmediatamente y que la determinan como un documento que aporta información sobre el pasado. La dimensión más importante tiene que ver con el uso

[62] Uso popular de la fotografía, Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* (México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006), p. 22.

[63] Freund, Gisele, Op. Cit. p. 9.
[64] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* (México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006), p. 249.
[65] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Op. Cit.

natural que se le ha dado a la fotografía desde el principio de su existencia que es la capacidad de registrar visualmente la realidad[66]. Este aspecto es muy delicado, pues existe la controversia que contrapone a esta capacidad documental de la fotografía su función artística. Así surge la pregunta sobre la subjetividad del registro fotográfico. ¿Es la fotografía resultada de una realidad objetivamente registrada o es resultado de la opinión del fotógrafo que la crea y la determina?

Este elemento de la fotografía que pone en duda su capacidad de representar la realidad por el giro artístico que se le puede dar y la subjetividad que hay en su creación va estrechamente ligado a la segunda dimensión que se debe considerar al momento de tratar de darle un uso como fuente histórica. Se habla del peligro o subjetividad de la fotografía al momento de utilizarla para indagar el pasado. En este caso la interpretación histórica corre el riesgo de quedar atrapada en una calle sin salida si no se utilizan los filtros adecuados en la decodificación de los elementos visuales que componen la fotografía.

La última dimensión de la tres que se han mencionado anteriormente no es otra cosa más que la utilización o mejor dicho el diseño y uso de la metodología de indagación que se implementa en el análisis de las imágenes fotográficas como fuentes de información en la historia o ciencias sociales. El consenso entre los autores es que no existe una metodología con criterios estandarizados que hayan sido normalizados o trabajados, en este caso, en la historiografía[67], por lo cual hay que elaborar la estructuración de ésta desde su fundamento tomando como partida las pocas propuestas que ya se han perfilado con anterioridad.

“Una imagen vale más que mil palabras.”[68] Nos recuerda Zunzunegui para hacernos comprender el valor que la imagen fotográfica tiene como forma de conocimiento. Respecto a la validez de este conocimiento de la fotografía, Sontag añade que la fotografía es una prueba incontrovertible del acontecimiento de un suceso. Indica la autora que, aunque la imagen distorsiona el evento, la suposición de la existencia de un suceso semejante al de la imagen

[66] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* (México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006), p. 113.
[67] Levine, Robert M., *Insights into American History: photographs as Documents* (New Jersey: Phoenix Book Tech, 2004), p. ix.
[68] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 136

es ineludible[69]. Se podría inferir, de acuerdo a Sontag, que la capacidad documental de la fotografía descansa en esa habilidad que tiene la cámara para congelar momentos y luego poder atestiguar sobre ellos, así muestra el cambio, el *memento morí* tanto de la vida de las especies como de las cosas[70].

Una perspectiva aclaratoria de la fotografía desde su enfoque documental es la de Barthes quien afirma que el contenido de ésta, es la escena literal que encontramos en la realidad, pero modificada en escala, que es lo mismo que decir, modificada en sus dimensiones. Esto implica que la imagen cambia los tamaños de las proporciones, las tonalidades del color, pero sin transformar la escena real. Afirma el autor que esta perfección analógica de la fotografía presenta una imagen sin código y cuya característica principal sería el nivel de denotación[71]. Se conoce esta teoría como espejo de lo real y el concepto que enfatiza es el de la analogía o semejanza.

Desde el campo de la semiótica Dubois (1986) trata de oponer sus proposiciones a la Teoría de la fotografía como espejo de lo real al resaltar a ésta "[…] en su carácter de huella de lo real"[72]. Por otro camino Dubois llega, empero, a conclusiones similares a las de Barthes, pues sitúa a la fotografía entre los principios teóricos de conexión física, singularidad, denotación, designación y atestiguamiento[73]. La perspectiva que sí se opone realmente a las dos anteriores es la de Costa (1981) para quien lo relevante de la fotografía es su capacidad de producir imágenes icónicas a partir de medios técnicos, así deja de ser relevante la particularidad de ésta sistema reproductivo de la realidad[74]. De nuevo se cierra el ciclo, es decir que de ser la fotografía un registro documental preciso, se pasa a considerar otra vez su subjetividad, ahora en el marco de lo cultural.

Levine explica que la fotografía debe ser cuidadosamente estudiada como cualquier otro documento histórico. Se le debe de interpelar para encontrar los discursos que transmite y las realidades que oculta. El autor indica que la fotografía es un documento como cualquier

---

[69] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Op. Cit. p. 19.
[70] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Op. Cit. p. 32.
[71] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 137.

[72] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, Op. Cit. p. 141.
[73] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, Op. Cit.
[74] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, Op. Cit., p. 124.

otro, con lo cual quiere decir que puede funcionar para un historiador como un testamento, un título de propiedad, entre otros. El aspecto teórico relevante en la interpelación de estos elementos pictóricos consiste en conocer que la fotografía "[…] no tiene la última palabra acerca de ningún argumento histórico, pero que como cualquier otro documento fontal si puede aportar al entendimiento del mismo"[75].

Levine señala algunas características de las fotografías que las vuelven útiles como documentes fontales en la historia y que se deben considerar al momento de interpelarlas[76]:

1. Las fotografías pueden mostrar cómo era la cotidianidad de la vida pretérita al mismo tiempo que puede revelar aspectos relacionados a las mentalidades de su tiempo.
2. El epígrafe de las fotografías es menos importante que el contenido mismo de las imágenes fotográficas.
3. Los retratos fotográficos muestran un índice cultural que sirve para conocer como los individuos se conciben a sí mismos en las sociedades y culturas en las que viven y se desarrollan[77].

Desde la visión jurídica es indiscutible que las fotografías pueden llegar a ser fuentes históricas que no sólo deben ser protegidas, sino que también por su naturaleza como fuentes de información son dignas de ser investigadas. La Ley de Protección al patrimonio Cultural de El Salvador[78] en el artículo dos en la definición de bienes culturales señala que serán caracterizados como tales todos aquellos artefactos que gocen del reconocimiento del Ministerio y que sean de naturaleza histórica aparte de otras características que el texto de la ley les confiere, pero para nuestro estudio los mencionados aquí son los elementos relevantes. Seguidamente en el artículo tres la referida ley categoriza entre los bienes del Patrimonio Cultural, en los literales j y n, de forma específica a los archivos fotográficos y las fotografías. De manera que es indiscutible el potencial de las fotografías en la investigación histórica, y así lo demuestra el razonamiento jurista.

[75] Levine, Robert M., *Insights into American History: photographs as Documents* (New Jersey: Phoenix Book Tech, 2004), p. x.
[76] Levine, Robert M., Op. Cit., p. 10.
[77] Levine, Robert M., Op. Cit., p. 33.
[78] Asamblea Legislativa, «Ley de Protección al patrimonio Cultural de El Salvador», 22 de abril de 1993,

Como documento no textual, las fotografías abundan en muchos Archivos[79], pero no son utilizadas con frecuencia en la investigación histórica debido a la necesidad en que se hayan los historiadores de tener una formación y experticia que les permita su adecuada interpretación histórica, por lo cual los investigadores prefieren utilizarlas más como elementos ilustrativos que como fuentes de información en sus investigaciones. Lara López señala que urge empezar a utilizar los fondos fotográficos como fuentes fontales "[…] para enriquecer el modo de hacer historia"[80]. Con este propósito el autor cita las afirmaciones de autores como Sontag, Freund y Galasso que han llegado a la conclusión de que la fotografía ya ha sido utilizada en este ámbito y que por sus características documentales es ideal para historizar el pasado reciente de los pueblos. La fotografía le da al historiador "[…] una oportunidad indita e incomparable: la de asistir en realidad, e incluso a una notable distancia de tiempo a los acontecimientos que estudia"[81].

En cuanto a los peligros de la fotografía como fuente histórica, este concepto hace referencia a las barreras que dichas imágenes presentan a la interpretación histórica si el investigador no hace uso de los medios adecuados para enfrentarlos. Así, pues, en el momento del análisis visual se debe considerar la subjetividad que hay en la producción de imagen, o sea la forma en que el fotógrafo ha tratado de reflejar la realidad[82]. Asimismo, hay que descubrir con el análisis las apariencias que muestran los elementos visuales, para distinguir la interpretación que el autor hace con la imagen de la realidad, esto con el fin de poder discernir mejor el momento histórico que la misma muestra[83]. En la comprensión de la imagen, hay que tomar en cuenta que esta es resultado de decisiones técnicas y compositivas de su autor que tienen que ver con su ideología, su opinión, al mismo tiempo que, también, son un reflejo de la realidad que no es 100% fidedigna[84].

---

[79] Lara López, Emilio Luis, «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología», *Revista de antropología experimental*, 2005, p. 5.
[80] Lara López, Emilio Luis, «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología», *Revista de antropología experimental*, 2005, p. 2.
[81] Lara López, Emilio Luis, Op. Cit. p. 5

[82] Sontag, Susan, Op. Cit., p. 20.
[83] Sontag, Susan, Op. Cit.
[84] Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, 6° (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993), p. 18.

En la indagación de la imagen fotográfica como elemento de investigación, se debe considerar, a parte de la utilización como expresión del autor, el uso que se hace de las fotografías como medios de comunicación que determinan la historia. Esto se refiere a la manipulación que existe en la producción y utilización de ellas en los sistemas políticos acorde a los intereses de las élites dominantes. Así, las fotografías, en particular, y las imágenes visuales, en general, que "[...] movilizan la conciencia están siempre ligadas a una determinada situación histórica" algo que resulta muy relevante para la comprensión del discurso que presentan[85].

InvestigacioneshistóricasconImágenesPictóricasy Fotográficas

El uso de las imágenes fotográficas en las investigaciones de las ciencias sociales es casi inexistente, y la situación se pone más complicada si se habla de su uso en la indagación histórica. No es que no existan, en realidad sí las hay, pero relativamente hablando son inaccesibles En el contexto salvadoreño que es donde se ha realizado está investigación la falta de archivos que estén mínimamente interesados y especializados en la conservación de fondos visuales y fotográficos, hace que la tarea se vuelva más compleja.

La verdad es que existen mínimamente algunos trabajos y gracias al internet se puede tener acceso a ellos, pero también existen limitantes como el presupuesto de investigación que impone restricciones y terminan acotando la capacidad de indagación de la investigación.

En esta sección se expondrán tres trabajos de investigación cuya indagación histórica gira en torno a leguajes visuales de fuentes pictóricas, fondos fotográficos y sobre el uso de la producción y difusión de material audio visual. El propósito es señalar los precedentes que existen en el área de la investigación histórica con fuentes visuales para establecer que es posible realizar investigaciones cuyas fuentes de indagación sean en buena medida visuales. La excepción sería el tercer trabajo de Lilia García cuyo estudio gira sobre el uso del material audio visual y que no lo toma como fuente en sí mismo, sin embargo, es relevante mencionarlo por su aproximación tangencial al tema de esta investigación.

[85] Sontag, Susan, *Sobre la fotografía* (México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006), p. 34.

Un trabajo de investigación que ya es un clásico en la historia de las mentalidades por su innovación tanto en la escogitación del tema como el tratamiento y selección de sus fuentes históricas es el texto de Ariés que aborda el proceso de constitución social de la concepción de la infancia entre los siglos XV y XX[86]. Este es un excelente trabajo que pretende estudiar la forma en que ha cambiado desde finales de la Edad Media hasta el presente la concepción de la infancia en la sociedad occidental europea. Lo inusual de este trabajo es que fundamenta su investigación principalmente en una iconografía cuya presencia era palpable entre los siglos XIII y XVIII. Las distintas particularidades visuales, así como sus cambios respecto a la representación de la infancia permiten a Ariés obtener conclusiones interesantes sobre su tema de investigación. El autor utiliza como fuentes de información retratos, grabados, esculturas y pinturas, pero no se queda en ese punto su análisis, pues para enriquecerlo, también, se apoya en poemas del antiguo régimen, la biografía de Luis XIII, reglamentos de colegios y hasta la arquitectura de un palacio de Florencia.

El trabajo aborda temas tales como la percepción de las edades del ser humano, las cuales han tenido que ser redefinidas debido al descubrimiento social de distintas representaciones de la infancia. Ariés explica que el sentimiento de la infancia empieza a aparecer en el siglo XVII con la llegada de los burgueses cuya noción ya se suscribe a la de su sentido moderno[87]. Señala el autor que la infancia es descubierta socialmente hasta este siglo porque es el momento cuando hay un giro artístico que comienza a mostrar al niño tal y cómo es con sus características que hoy en día identificamos, en el arte. Antes de eso a la infancia se la representa como hombres pequeños. Es en este momento que se descubre que el alma de los niños es inmortal gracias a una aculturación cristiana que se arraiga más en las costumbres. Este proceso con lleva a este hallazgo del niño como un ser particular que permite que en el arte se convierta en el centro de las composiciones pictóricas[88].

En el estudio de la iconografía, Ariés dedica tiempo a la comprensión de los cambios en la indumentaria infantil. Esto es relevante pues dichos cambios, también, señalan las alteraciones que socialmente ocurren respecto a las

representaciones y nuevas visiones de

[86] Ariés, Philippe, *El niño y la Vida Familiar en el antiguo régimen* (España: Taurus, s. f.).
[87] Ariés, Philippe, *El niño y la Vida Familiar en el antiguo régimen* (España: Taurus, s. f.), p. 48.
[88] Ariés, Philippe, *El niño y la Vida Familiar en el antiguo régimen* (España: Taurus, s. f.), ps. 57-68.

los infantes. De nuevo ocurre que en el siglo XVII hay una variación en la representación de los menores. A los niños ricos o burgueses se les deja de vestir como adultos. Ahora los niños usan una indumentaria propia a su edad infantil con características únicas.[89] Según el análisis de Ariés este cambio revela un nuevo propósito sociocultural que busca separar a los niños de los adultos. Para llevar a cabo dicha distinción se guardó para los menores el uso de trajes antiguos que los adultos ya habían abandonado desde hacía muchos años. Señala el autor que este proceso de cambio de representación era para los niños burgueses y no aplicaba para otros estamentos ni para las niñas a las cuales se les continuó asignando al espacio de las mujeres mayores.

Con ayuda del diario del médico Heroard, Ariés le dedica tiempo al estudio de la historia de los juegos en relación a sus usos en las distintas etapas de la vida del niño. Para este fin se dedica al análisis de la infancia de Luis XIII que dicho médico describe en su documento. Sobre los juegos, afirma el historiador que, en el siglo XVII, no existía una separación tan grande entre los juegos de los niños y los que realizaban los adultos, estos eran comunes a ambos. Otra observación es que la muñeca no era un juguete reservado para las niñas, así como no acontecía lo mismo con los trajes en la primera infancia (0 a los 7 años). Empero la infancia llegó a convertirse en el conservatorio de los juegos que dejaban de lado los adultos y su antigua indumentaria[90].

En los dos últimos capítulos Ariés se dedica al estudio del impudor y la inocencia en la infancia, así como de los sentimientos surgidos socialmente entorno a la misma. Son muy interesante sus descubrimientos, pues muestra que el impudor a principios del siglo XVII era la norma, así como un tocamiento al cuerpo de los niños que hoy asustaría la moral social contemporánea[91]. En la iglesia católica la devoción a la Santa Infancia causó que al niño se le considerada una criatura de Dios[92]. A esta criatura había que mantenerla pura en su infancia, pero al mismo tiempo había que enseñarle a comprender la teología divina con lo cual se llegaba a la contradicción contemporánea que las instituciones educativas se encargaron de

[89] Ariés, Philippe, Opus Cit., ps. 79 y 80.

[90] Ariés, Philippe, Opus Cit., ps. 100-133.
[91] Ariés, Philippe, Opus Cit., ps. 100-133.
[92] Ariés, Philippe, Opus Cit., p. 170.

establecer. Seguidamente aborda el historiador los sentimientos de la infancia –no confundir con el afecto- que, según sus estudios, son relativamente nuevos. La conciencia de la particularidad infantil y la conciencia del niño como ser frágil que merece protección y formación juiciosa fueron esos sentimientos que para el siglo XVIII ya estaban asociados al nuevo interés por la higiene[93]. He allí los aportes al estudio de la infancia en el trabajo de Ariés que logra obtener con un uso magistral de las fuentes pictóricas.

Un trabajo que se distingue de muchos otros por estar enrumbado en la investigación histórica a partir de fuentes visuales fotográficas es el trabajo de Ramírez que estudia la violencia del Estado durante la guerra civil salvadoreña[94]. El autor se propone acercarse al estudio de la violencia que el Estado salvadoreño ejerció en contra de la población y grupos opositores en general por medio del estudio visual del registro fontal que considera es un testimonio de este fenómeno. Señala Ramírez que el registro fotográfico no hace más que registrar una violencia política que se había constituido gradualmente en la sociedad salvadoreña y que con el pasar del tiempo llegó a ser parte de una cultura del miedo que se caracterizaba primordialmente por generar una inseguridad que permeabilizaba la vida cotidiana de las personas[95].

Señala Ramírez que las fotografías sirven como gatillos activadores de la memoria histórica en el presente para personas que vivieron esos eventos, al mismo tiempo que indica que las mismas funcionan como medios de denuncia de toda esa violencia que atropelló los derechos políticos y civiles de la población. Su metodología de análisis es simple y se reduce a contrastar el contenido visual de sus fuentes con el registro bibliográfico de la historia del periodo de la guerra. También, usando el registro fotográfico se aproxima al estudio de la memoria de Monseñor Romero. El aporte al estudio de la violencia se hace tomando como eje central el registro visual que presenta el autor, pero, también, se fundamenta en el uso historiográfico del tema en cuestión. Este primer pivote sirve como muestra de que ya otros autores en el país han abordado la problemática visual desde el estudio de fuentes visuales.

[93] Ariés, Philippe, Opus Cit., ps. 186 y 187.

[94] Ramírez Fuentes, José Alfredo, «Violencia Visual: contrainsurgencia y terrorismo de Estado como factores de la guerra civil salvadoreña», *julio-diciembre 2017*, Revista Humanidades y Ciencias Sociales, N° X (2017): 202. [95] Ramírez Fuentes, José Alfredo, Opus Cit. p. 151.

La investigación de Lilia García[96] se aproxima de manera tangencial a nuestra indagación histórica no porque trabaje con fuentes visuales sino porque su estudio analiza el uso que la guerrilla dio al material audio-visual con fines propagandísticos a nivel nacional e internacional, y la función de adoctrinamiento que tuvo entre sus organizaciones político- militares. En ese sentido alerta contra la supuesta objetividad del registro visual creado en tiempos de la guerra y esto impone el uso de filtros metodológicos que permitan la interpretación objetiva de dicho material.

García descubre en su indagación que la fotografía tuvo un fuerte uso propagandístico en las distintas unidades organizativas del FMLN-FDR y que su producción ya fuera propia o no, tenía como fin servir a la ruptura hegemónica del discurso estatal tanto en el ámbito político como en el militar[97]. Fundamental a nivel comunicacional con la transmisión de un discurso visual propio, se esperaba, al mismo tiempo, despertar la solidaridad con la lucha guerrillera tanto de sectores nacionales como internacionales. Así el uso político de las imágenes era parte de un circuito de producción-publicación-difusión cuyo contenido visual estuvo determinado por la coyuntura política y militar del momento[98].

Nos relata García que su investigación la llevó a descubrir que, en un primer momento, el material visual sirvió para la consolidación interna de las estructuras guerrilleras, ya que ayudo al fortalecimiento de las relaciones e identidades de sus miembros, asimismo sirvió para la consolidación de los fines ideológicos y políticos que compartían, por lo cual el material producido sirvió para la educación o formación política de los militantes. Se buscaba crear y consolidar el imaginario insurreccional que le daría cohesión a las organizaciones internamente y les permitiría ganar simpatizantes a nivel nacional[99]. A partir de 1979, la producción literaria y el uso de imágenes se utilizaron para ganar apoyo político a nivel internacional. A dicho fin también colaboraron los comités internacionales de solidaridad que se establecieron en otros países[100].

[96] García Torres, Lilia, «Claro Oscuro Salvadoreño. La fotografía en la propaganda guerrillera», *julio-diciembre 2017*, La Guerra Civil Salvadoreña (1980-1992), No X (2017): 202.
[97] García Torres, Opus Cit. p. 90.

[98] García Torres, Opus Cit. ps. 92-94.
[99] García Torres, Opus Cit. p. 97.
[100] García Torres, Opus Cit. p. 97.

El material audio-visual que se producía en o para la guerrilla buscaba proyectar la imagen de jóvenes guerrilleros buenos que habían tomado consciencia de la necesidad del sacrificio y la valentía que la guerra exigía en su lucha. Se buscaba mostrar a la guerrilla como un cuerpo militar cuya imagen era la de un "pueblo en armas"[101]. No se trataba de reflejar, entonces, imparcialmente la guerra y este dato extraído del trabajo de García sirve como advertencia sobre la veracidad de la información de las fuentes y para evaluar su credibilidad al momento de confrontarlas. No significa que la falta de compromiso con la imparcialidad en su producción y transmisión, anule su uso como fuentes históricas, pero si indica la necesidad de considerar estas características en el momento de realizar la indagación de manera que resulte una interpretación equilibrada del análisis.

Al final del artículo de García, está recomienda la necesidad de continuar estudiando tanto las publicaciones textuales de la guerrilla como el uso y producción de fotografías para conocer las distintas narrativas de la guerra civil[102]. Esta investigación se fundamenta en la idea de que si se trabaja el material fotográfico en montajes y si se diversifican el número de autores que hayan producido fotografías durante la guerra, esto puede resultar en una buena aproximación investigativa de distintas problemáticas de la guerra siempre y cuando se elaboré una metodología propia y que sobre todo sea muy rigurosa como se ha hecho en este trabajo.

Propuesta Metodológica

Montajefotográfico

Existen tanto razones prácticas como teóricas para no abordar el análisis del registro fotográfico de manera aislada. Ese proceder amenaza con dejar de lado las interconexiones pictóricas que puedan existir entre las imágenes fotográficas y, también, amenaza con aislar

[101] García Torres, Opus Cit. p. 98.
[102] García Torres, Opus Cit. p. 123.

el contexto histórico en el que dicho material fue producido. De manera que se terminaría formando cúmulos aislados de hechos históricos sin ninguna significación como si no constituyeran parte de un proceso histórico, el de la Guerra Civil Salvadoreña. Asimismo, por un lado, no se cuenta ni con los recursos materiales ni humanos como para invertir tanto tiempo en el análisis visual de las fotografías si se les estudiase de esa manera. Por otro lado, un abordaje que trabaje con montajes fotográficos, rendiría mejores resultados en términos de la producción de datos coherentes y unificados.

Dependiendo de la corriente teórica que estudie la historia, se pueden hacer distintas definiciones sobre esta área de las ciencias sociales. No obstante, para este enfoque de estudio en lo referente a la metodología de las fuentes históricas, es necesario tomar en consideración la definición de Lévi-Strauss en la cual a la historia se le ve como un montaje intelectual producido por el historiador. En palabras de Strauss: "[...] la historia es una especie de montaje mítico-poético (o una suerte de *collage* intelectual) producido por el historiador."[103] Así la historia sería un montaje que elabora el historiador al definir el hecho histórico de manera abstracta y por selección ya que el acontecimiento con seguridad ocurrió, pero en su devenir tuvo múltiples interpretaciones de los sujetos históricos.

La propuesta de trabajar con montajes de material visual no es nueva. De hecho, ya Walter Benjamin la ha abordado en distintos trabajos suyos[104]. La técnica radica fundamentalmente en generar sentido a partir del análisis de un conjunto de imágenes que se estudian en relación no sólo a sus características visuales individuales sino también a las conexiones visuales que entre ellas se puedan hacer patentes. La significación resultante del estudio se produce a partir de la lectura de las imágenes al mismo tiempo que permite tener acceso al pasado en términos de la comprensión de su sentido.[105] Esta comprensión de sentido y acceso al pasado está, asimismo, sumamente ligada a la fotografía como elemento remanente de un pasado determinado.

[103] Manuel Prada, «El sentido del montaje y las técnicas del collage», *Cuaderno de Notas*, 1 de enero de

2004, https://doi.org/10.20868/cn.2004.689. p. 105.
[104] Cecilia Cappannini, «La constelación benjaminiana como efecto de montaje», No 9 (2013): 5.p. 45.
[105] Cecilia Cappannini, «La constelación benjaminiana como efecto de montaje», No 9 (2013): 5.p. 47.

En el artículo sobre el montaje en la cinematografía, Manuel Prada da una definición de montaje y brinda algunas de sus características en el sentido de hacer que las imágenes produzcan sentido al estudiarlas en conjunto[106]. "Montar es armar algo con habilidad para que sirva a un fin [...][107]", el fin de permitir crear significado histórico sería el caso de la investigación que aquí se elabora. De las características que menciona se comprende que el montaje fotográfico o de cualquier tipo tendría como propósito "unir elementos de distinto orden para producir algo útil y significativo.[108]" En el caso de nuestro análisis eso implicaría unir elementos visuales entre sí y ubicarlos en su contexto histórico para poder producir una significación sobre el tema de estudio, o más bien la problemática con la que se trabaja en esta tesis.

Luego, pues, haciendo eco de todos estos beneficios del montaje, se ha decidido utilizarlo con el registro fotográfico investigado y acumulado para la indagación de esta investigación. El montaje será el medio principal para realizar el análisis de las fotografías que constituyen en este trabajo las fuentes históricas a partir de las cuales se trabajan los objetivos de este estudio de tesis de grado. Así las fotografías se han organizado tomando como criterio los elementos de la problemática de investigación, las cotidianidades. Básicamente, se ha terminado organizando diez montajes de acuerdo a los siguientes temas que se han podido identificar en el material visual:

1. Infancia Y Muerte.
2. Infancia, Miedo Y Terror.
3. Manipulación Política De La Infancia.
4. Niñez Herida O Asesinada.
5. Niñez E Institucionalidad.
6. Estructura Familiar, Niñez.

---

[106] Manuel Prada, «El sentido del montaje y las técnicas del collage», *Cuaderno de Notas*, 1 de enero de 2004, https://doi.org/10.20868/cn.2004.689. ps. 101-105.
[107] Manuel Prada, «El sentido del montaje y las técnicas del collage», *Cuaderno de Notas*, 1 de enero de 2004, https://doi.org/10.20868/cn.2004.689. p. 106.
[108] Manuel Prada, «El sentido del montaje y las técnicas del collage», *Cuaderno de Notas*, 1 de enero de 2004, https://doi.org/10.20868/cn.2004.689. p. 102.

7. Condiciones De Vida, Niñez.
8. Violencia En Zona Urbana

Es a partir de la estructura de estos grupos que se realizará la indagación visual de las imágenes. Eso significa que los temas determinan un estudio de elementos visuales que se analizará por grupos.

El registro fotográfico que se utiliza en esta tesis se pudo adquirir en un proceso de ubicación y escogitación que duro aproximadamente un año. Una condición esencial para su uso era que se pudiera recabar, al mismo tiempo, la metainformación de cada fotografía lo cual significa que se obtenía información relevante sobre su producción, su autor y su ubicación tanto espacial como temporal. También, el registro ha sido codificado con el fin de estudiarlo de forma sistemática al momento de hacer la interpretación que su contenido visual ofrezca.

Transtextualidadointertextualidad

Una técnica heredada en el análisis de las imágenes, en específico de las provenientes de las bellas artes, se ha derivado de la Historia del Arte. Hoy en día se vuelve muy importante en el análisis de obras visuales, no sólo enfocarse en un específico trabajo artístico, por ejemplo, en una pintura, para poder comprenderlo o interpretarlo a cabalidad. De manera que tenga validez su aproximación comprensiva visual, el experto debe utilizar la técnica de la transtextualidad mejor conocida como intertextualidad.

La intertextualidad consiste en conocer la obra de un artista para realizar conexiones de elementos visuales que existan en todo su conjunto pictórico. De esta manera en el estudio de una unidad artística visual de un autor, es necesario considerar los elementos visuales que toda su obra abarca y que se encuentran conectados a la imagen en escrutinio. Así el análisis en su conjunto echa luces que coadyuvan a la interpretación de la imagen. Igualmente, esta técnica implica hacer interconexiones de la pieza en estudio con otras de distintos autores que trabajen la misma temática.

Algunos autores consideran a las imágenes textos que permiten que se pueda leer de ellos significados que se vuelven más claros en la cooperación interpretativa que no sería más que realizar inferencias gracias a la intertextualidad que las conecta[109]. Zunzunegui citando a Genette explica que hay varios modelos de conexión entre un texto y los similares que le rodean. Estos patrones constituyen un marco transtextual que afectan su interpretación o creación de sentido[110]. De los cinco que presenta en una categorización de dicho marco, para esta investigación interesan solamente la intertextualidad, la metatextualidad y la paratextualidad.

La intertextualidad la define como la presencia de múltiples elementos, "copresencia", entre dos o más imágenes para el caso de este trabajo. La metatextualidad la presenta como una crítica de imágenes que las relaciona entre ellas ya sea con referencias implícitas o explícitas. Finalmente tenemos la paratextualidad que no es otra cosa más que la relación de productos externos con el texto que determinan su demanda. Para el caso de este trabajo, esos elementos externos se podrían definir como los sucesos históricos que determinan el fenómeno histórico documentado en las fotografías. Estos mismos elementos serían los responsables de la demanda del conjunto fotográfico como un registro histórico.

El montaje fotográfico que se propone en este trabajo como el método de aproximación interpretativa a las imágenes fotográficas resulta muy adecuado para el uso de la técnica de intertextualidad. Esto es así debido a que se trabaja con racimos de imágenes, de las cuales se espera deducir información histórica en torno al tema que las categoriza, por lo cual resulta útil fundamentarse en la intertextualidad para hacer interconexiones de las cuales se derive información coherente y homogénea en el análisis.

[109] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 91.
[110] Zunzunegui, Santos, *Pensar la Imagen*, 2° edición (Madrid: Ediciones Cátedra, 1992), p. 91.

Mitodosdeanálisisdefotografías

Hasta el momento se han presentado dos grandes ejes fundamentales que permiten realizar la interpretación del registro fotográfico en vías a en rumbar la investigación de la Niñez Civil y la Cotidianidad de la Guerra en San Salvador. Empero, estas propuestas sólo constituyen el marco general de análisis de la metodología de investigación. Para poder profundizar en una indagación que permita una elaboración de información relevante en detalle a esta investigación se ha construido una metodología que colabora con dicho fin como lo recomienda Luis Lara[111]. La mejor forma de construirla ha sido por medio de la elaboración de un modelo ecléctico que parta de los ya propuestos por la academia en el área de análisis de fotografías como documentos fontales.

Antes de plantearse la consideración de un método de interpretación del registro fotográfico, es necesario repasar una serie de retos a superar para hacer un uso fontal adecuado de este material visual. El primer que se impone es el de la integración del binomio texto e imagen[112]. Es necesario que la imagen no sea una mera ilustración del texto o discurso histórico. La relación entre estos elementos debe ser de complementariedad, así se debe elaborar el discurso a través de la información visual, al mismo tiempo que el texto sirva para contextualizar la imagen. Por lo cual las fotos deben de tener un papel fontal y no puramente decorativo.

A parte de la integración de las fotografías con otros documentos históricos, se debe considerar otras condiciones para su uso en la reflexión científica. El más relevante consiste en que el historiador debe estar formado para hacer una la lectura adecuada de éstas de lo contrario pone en riesgo la interpretación. También menciona López que al ser la foto un elemento icónico, su lectura dependerá de la interpelación que de ella se haga y la contextualización en la que se la referencie. Por último, López recomienda agrupar las fotos

[111] Lara López, Emilio Luis, «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología»,

Revista de antropología experimental, 2005, p. 1.
[112] Lara López, Emilio Luis, «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología», *Revista de antropología experimental*, 2005, ps. 8-9.

por temática común, conocer su función histórica y prepararse para atomizar su información visual[113].

Ya a nivel técnico se debe sistematizar de manera rigurosa la datación o metainformación de las fotografías, asimismo, hay que preocuparse por conocer el significado ideológico que se les asigno al momento de ser tomadas y, por último, investigar en la medida de lo posible los canales de difusión por medio de los cuales se utilizaron para transmitir su información visual.

Según Lara López, no existe una metodología definida para trabajar con las fotografías como fuentes fontales, por lo cual muchos historiadores deben ensamblar sus propios métodos. No obstante, en el contenido de este tipo de imágenes se ha de discernir los aspectos de la denotación, la connotación y el contexto[114]. La denotación lo que hace es describir el contenido de la imagen como aparece en ella tomando en consideración tanto los elementos culturales como los históricos que muestra. La connotación nos lleva al significado asociado de manera indirecta, a los símbolos o referencias en las fotos, y el contexto enmarca la situación histórica en la que se produce la fotografía y en el que ocurre el hecho documentado.

Dos métodos que son propuestos por Lara López para leer fotografías en las ciencias sociales, son los trabajados por John Collier y el de Curry y Clarke[115]. El primero consiste en la sistematización del contenido de las imágenes a través de tres pasos: la selección de fotografías, la formación de "conjuntos categoriales" y el análisis de las variables visuales en marcos sistemáticos de organización de contenido como tablas u otros. En el segundo método inicialmente se ilustra el discurso con las imágenes, pero, ya a un segundo nivel, a estas últimas se les práctica una lectura en su contenido partiendo de una agrupación de análisis que permita su estudio científico.

[113] Lara López, Emilio Luis, Op. cit. ps. 8-9 y 19.
[114] Lara López, Emilio Luis, Op. cit. p. 21.

[115] Lara López, Emilio Luis, Op. cit. p. 22 y 23.

Afirma Levine que el registro fotográfico es útil para hacer aseveraciones de procesos históricos que se encuentren bajo la lupa de la investigación del historiador siempre y cuando haya aspectos procedimentales de indagación que no se dejen de lado, pues por su importancia son relevantes para la comprensión de la imagen[116]. De las fotografías se debe tomar en consideración los temas que ellas traen al análisis. De la misma manera se debe citar epígrafes que acompañen a la fotografía, si es que existen, pues resultan fundamentales para contextualizarlas. También, señala, el mismo autor, que es recomendable realizar comparaciones entre fotografías para así profundizar en el análisis del tema. Este registro fotográfico, igualmente, permite descubrir hechos y crear hipótesis que apunten a explicaciones de la problemática investigada. Lo fundamental es basar las explicaciones o conclusiones en los detalles que las imágenes presenten.

En el área metodológica Levine analiza la información visual a partir de dos categorías: la información interna y la información externa. La información interna se refiere básicamente a todos esos elementos visuales en la fotografía que puedan aportar datos al tema en escrutinio y aquí incluye muchos elementos que van desde el sujeto de la imagen y la forma en la que se presenta hasta la pregunta de cuáles son los objetos visuales que el autor se ha propuesto mostrar, así como su objetivo para hacerlo. Principalmente en esta información se debe buscar evidencia material que lleve a inferencias investigativas.

Estos son algunos de los elementos que propone Levine en el análisis de la información interna de la fotografía[117]:

1. La apariencia del sujeto de la imagen. ¿se muestra de manera realista o está distorsionado? ¿está iluminado de manera natural o artificial?
2. Se presenta la imagen como se esperaría o presenta matices que la apartan de su realidad.
3. ¿Qué quiso mostrar el fotógrafo al tomar la fotografía?

[116] Levine, Robert M., *Insights into American History: photographs as Documents* (New Jersey: Phoenix Book Tech, 2004), p. 11.

[117] Levine, Robert M., Op. cit. p. 13.

4. ¿Qué evidencia material muestra la imagen? Poner atención a los detalles del sujeto fotografiado tales como sus gestos o relaciones implícitas.

La información externa está referida a todos los aspectos que han determinado la imagen fotográfica y han permitido su creación en el momento de su conjunción[118]. Aquí cabe preguntarse no ya por los elementos visuales que contiene la imagen sino por las variantes que la han determinado. La investigación se enrumba en determinar precisamente elementos como: el contexto histórico de la creación de la imagen, datos sobre el fotógrafo y su propósito al tomar la imagen, la autenticidad de la fotografía, la coherencia de los datos mostrados por la imagen en relación a otras que pertenezcan al mismo periodo histórico, entre otros. El fin último es contextualizar la imagen y encontrar los elementos que la determinaron.

Aquí se presentan los datos principales que Levine categoriza como información externa[119]:

1. Circunstancia de producción de la fotografía, ubicación temporal y espacial. Tomar en consideración el epígrafe de la fotografía.
2. Información sobre el fotógrafo y su objetivo en la producción fotográfica.
3. Descripción del contexto histórico en el que se hizo la fotografía. Descubrir si el contenido de la imagen contradice el mostrado por otras imágenes de ese periodo histórico.
4. Tomar en consideración la percepción social mostrada en la fotografía hacia sujetos que allí aparecen en función de su tiempo cultural-histórico.
5. No realizar juicios de valor etnocéntricos relacionados a culturas distintas a la del historiador que analiza la imagen.

[118] Levine, Robert M., Op. cit. p. 13.
[119] Levine, Robert M., Op. cit. p. 13.

Finalmente, y como resultado de la información que toma en consideración para la interpretación de la fotografía Levine presenta una guía de análisis cuyos elementos de análisis se muestran a continuación[120]:

1. Contenido de la imagen fotográfica
2. ¿Cuáles son los elementos visuales más importantes de la imagen?
3. ¿Qué relación se muestra entre la gente de la fotografía?
4. ¿Cómo ha sido manipulada la composición –luz, ángulos, enfoque, etc.- de la imagen para construir la escena que presenta y crear una impresión determinada al observador? ¿Cuál es el propósito del fotógrafo?
5. Ubicación espacial y temporal de la fotografía.
6. Considerar las variaciones que podrían tener las escenas de la imagen si se hubieran tomado una generación más tarde.

Freeman recomienda la siguiente guía para el análisis de las fotografías. La pregunta cuatro ha sido adicionadas a su propuesta con el fin de no dejar de lado el componente histórico, cultural o artístico, que el mismo autor recomienda considerar pero que no incluyó en su cuestionario[121].

1. ¿Qué le impacta inmediatamente? ¿Primera impresión?
2. ¿A qué género de fotografía pertenece?
3. ¿Cuál es el uso de la fotografía? Ejemplos: documental, artística, editorial o de publicidad.
4. ¿Cuál es la situación histórica, cultural o artística de la fotografía?
5. ¿Cuál es la situación inmediata en que se tomó la fotografía? ¿Qué sucedía alrededor del fotógrafo?
6. ¿Es una fotografía planificada o espontanea?
7. ¿Qué detalles técnicos son obvios?

[120] Levine, Robert M., Op. cit. p. 11.
[121] Michael Freeman, *La Visión del Fotógrafo: entender y apreciar la buena fotografía*, Reimpresión 2013 (Barcelona: Blume, 2012), p. 36.

8. ¿El fotógrafo utiliza algún estilo o manierismo obvios (¿juego de luces, elección del momento, esfuerzo por plasmar un estilo, etc.?
9. ¿Cuál es el principio fundamental de la fotografía? ¿el objetivo del autor?
10. ¿Se pierde información en el primer plano que pudiera ayudar a entender y apreciar mejor la imagen?
11. ¿Funciona la imagen? ¿Es buena? ¿Tuvo éxito el fotógrafo? ¿Cómo lo hizo? ¿Logró su pretensión?

El texto *Metodologías Visuales*[122] constituye un importante referente para la búsqueda, la comprensión teórica y la aplicación de metodologías de análisis de imágenes. En este texto su autora, Gillian Rose, revisa todas las metodologías que han sido desarrolladas para la interpretación de las imágenes en distintas ramas de las ciencias sociales. La autora no sólo presenta los distintos métodos y explica su forma de aplicación, sino que también muestra la estructura teórica en la que se fundamentan, al mismo tiempo que establece criterios para su uso en la investigación social[123]. Cada vez más en la exploración de distintos aspectos de la vida social, los investigadores se ven forzados a recurrir al estudio de materiales visuales ya que se vuelve una necesidad comprender la civilización de la imagen desde un enfoque sistemático y científico[124].

Rose señala que toda interpretación de material visual debe fundamentarse en teorías de lo visual que revelen los efectos sociales de las imágenes lo cual significa que estas deben ser significativas en relación al entorno social en el que se producen por lo cual han de estar interconectadas a las actitudes, sentimientos y a la subjetividad de los sujetos sociales. Principalmente por estas mismas razones recomienda la autora trabajar con métodos cualitativos los cuales serán más aptos para enfatizar esta clase de aspectos que los cuantitativos[125].

---

[122] Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An introduction to researching with Visual Materials*, 4° (California: Sage Publications, 2016).
[123] Rose, Gillian, *Visual Methodologies: An introduction to researching with Visual Materials*, 4° (California: Sage Publications, 2016), p. 22.
[124] Rose, Gillian, Op. cit., p. 15.
[125] Rose, Gillian, Op. cit., p. 22.

Para poder seleccionar el método que más se adapte a las necesidades del investigador, Rose plantea el paradigma de la metodología visual crítica[126]. Así define un enfoque de tres criterios que le permite determinar una metodología visual crítica. Para el caso de la investigación de esta tesis esos criterios implicarían acercarse a la interpretación visual en términos de la significación cultural (I), las prácticas sociales (II) y las relaciones de poder (III). Estos criterios implican pensar las imágenes en términos de "[...] las relaciones de poder que las producen y las articulan, al mismo tiempo que se considera las formas en que a esas relaciones de poder se les desafía o se les resiste a través de las maneras de ver e imaginar [...]"[127].

Desde este mismo enfoque se recomienda considerar tres aspectos procedimentales importantes al momento de interpretar el material visual[128]. Primero, las imágenes deben estudiarse seriamente de manera que en la indagación se consideren sus detalles y aspectos visuales relevantes. Segundo, en conjunción con la imagen, el investigador deberá discurrir sobre las condiciones sociales que las generan y los efectos que las mismas tienen a nivel social, así como sus modos de circulación. En la crítica metodológica es necesario considerar las exclusiones e inclusiones sociales que se reflejan en las imágenes, de manera que tomen en consideración los criterios anteriormente mencionados. Finalmente, la forma personal de ver a la imagen es un factor transcendental a considerar; como regla general ésta está determinada por elementos culturales, sociales e históricos.

Los debates teóricos acerca de cómo se deben entender las imágenes visuales, van ligados a las modalidades o sitios desde los cuales se estudian las mismas, pues son determinantes primarios en la creación de su significación[129]. Los sitios desde los cuales se aborda la interpretación del material visual se clasifican en cuatro tipos y son: el sitio de producción, la imagen como sitio de su interpretación, la circulación y la audiencia. Dentro de esos sitios, de igual manera, se definen las modalidades de interpretación las cuales no son

[126] Rose, Gillian, Op. cit., p. 22.
[127] Traducción propuesta para la siguiente cita: "[…] the power relations that produce, are articulated through, and can be challenged by ways of seeing and imaging." Rose, Gillian, Op. cit., p. 22
[128]Rose, Gillian, Op. cit., p. 22.
[129] Rose, Gillian, Op. cit., p. 46.

otra cosa más que aspectos que permiten hacer una interpretación crítica de ellas. Estas son: la modalidad técnica, la modalidad composicional y la modalidad social[130].

Con respecto a las modalidades de interpretación es menester indagar en su importancia como factores determinantes de significado de las imágenes pictóricas. La modalidad técnica tiene que ver con la tecnología visual que Mirzoeff define como "cualquier forma de aparato que está diseñado para ser observado o para mejorar la visión natural"[131]. Aquí se incluye desde la tecnología de las pantallas electrónicas hasta los lienzos que funcionan como soporte de las pinturas. Esta modalidad determina cómo la imagen ha sido hecha, cómo viaja entre el público en el cual circula y sobre todo cómo se muestra. La modalidad composicional considera tanto las cualidades materiales de la imagen, así como las técnicas artísticas utilizadas en la creación artística o fotográfica de la misma. Por último, la modalidad social se refiere a las relaciones políticas y sociales que están implícitas en la creación y uso de la imagen lo cual implica, asimismo, las instituciones y las prácticas que las determinan en su visualidad y uso social[132].

En el proceso de interpretación de las imágenes se debe profundizar en los sitios de significación. Estos sitios están permeados al mismo tiempo por las modalidades mencionadas anteriormente. El sitio de producción hace referencia a las circunstancias de producción de la imagen visual que influencian fuertemente el significado de la misma y sus efectos visuales. La tecnología usada en la producción determina la forma, el significado y el efecto que tienen el material visual. La fotografía como tecnología de producción, por ejemplo, tiene pretensiones de espontaneidad en la documentación del evento y tiene presunción de veracidad en el registro histórico. La modalidad composicional es determinada en la producción de la imagen que es cuando se determina el género artístico o fotográfico al que pertenecerá, entre otros. Por otro lado, la modalidad social, también, determina el uso

[130] Rose, Gillian, Op. cit., p. 25.
[131] Rose, Gillian, Op. cit., p. 25.
[132] Rose, Gillian, Op. cit., p. 26.

social de la imagen, pues su producción está determinada por los procesos económicos, sociales y políticos en los que se encuentra inmersa[133].

El segundo sitio en el que se produce el significado de la imagen es el sitio de la imagen misma. Esto significa que las imágenes no son objetos visuales neutros, también, ellas determinan la forma de ver el contenido visual que muestran, al menos son otro factor importante en la interpretación de las mismas[134]. Las tecnologías que se utilizan en la producción del material visual reproducen y muestran las imágenes en determinadas maneras, así una pantalla cinematográfica determina de manera muy diferente la forma de ver las imágenes visuales que si se estuviera en un museo viendo pinturas en cambas o si a las mismas se les estuviera viendo en una pantalla de computadora. Esas tecnologías de soporte, esas tecnologías de visualización determinan la forma en que las imágenes serán vistas por el público. La modalidad de composición juega, al mismo tiempo, un papel primordial ya que es precisamente en está donde se enfatizan puntos de visión, sujetos visuales y en el caso de las fotografías es donde se crean las narrativas visuales que generaran un efecto en el espectador. Otro ejemplo sería la aplicación de la psicología de la Gestalt que con sus leyes visuales tiene una gran influencia en la visualización de la imagen.

El sitio de la circulación y de la audiencia tampoco se puede dejar de lado. El primer sitio tiene que ver con los lugares donde se muestran las imágenes, en suma, donde el público interactúa con ellas. Así no es lo mismo tener contacto con las imágenes en el estudio del artista que en el museo o en una galería de arte. Esos lugares de circulación de las imágenes, determinan la interacción entre el público y las mismas[135]. Por último, está el sitio de la audiencia, con esto lo que se quiere decir es que el público no es un ente pasivo en su interacción con la imagen. La audiencia en el proceso de visualización aporta su forma cultural de ver, al mismo tiempo que negocia la significación de la imagen en la dinámica de interacción que ocurre entre ambos[136].

---

[133] Rose, Gillian, Op. cit., ps. 27-32.

[134] Rose, Gillian, Op. cit., p. 32-33.
[135] Rose, Gillian, Op. cit., p. 34.
[136] Rose, Gillian, Op. cit., p. 38 y 35.

Rose recomienda utilizar como parámetros para la selección de métodos visuales de análisis los sitios y modalidades aquí explicados[137]. Esos elementos, así, ayudaran a determinar el enfoque metodológico que se ha de utilizar en la interpretación de la imagen. Como esta investigación se propone trabajar con un registro fotográfico como fuentes fontales, el sitio de significación que se aborda es el de la imagen, pues es a partir de ella que se extraerá el dato histórico. En lo referente a las modalidades tecnológica, composicional y social, los métodos que se consideran viables a partir de los que presenta la autora son: el método de interpretación composicional, método de análisis de contenido, método de analítica cultural y el método de análisis de discurso de primer nivel.

Como ya se indicó el sitio de significación en esta tesis debe ser el de la imagen. La imagen fotográfica ubicada en su contexto histórico y presentada en foto montaje o grupos determinados por temática común, funcionara como fuentes históricas en el abordaje de la problemática de esta tesis. La modalidad de la tecnología, entonces, estará referida a la cámara fotográfica como aparato productor del dato visual, pero también la fotografía en cuanto a soporte de la imagen ya sea en un ambiente físico o digital. La modalidad composicional en el caso de fotografías se enfoca en la imagen misma en específico en la organización de su contenido visual que es donde se resaltan elementos visuales específicos ya sea por composición artística, técnica o por creación de narrativas visuales. Además, allí es donde reside el dato histórico. Por el lado de la modalidad social, la fotografía surgió por necesidades propias de las clases burguesas por lo cual juega un papel específico en el interés y pretensiones de este grupo social, aunque después se haya extendido su uso al sector popular. Lo importante para el registro histórico en este caso sería señalar el uso político e ideológico que tuvieron en su creación, aunque eso aspecto no sería tan relevante a los objetivos de esta indagación.

A continuación, se presenta una tabla con la lista de método que explica Rose en su texto a la vez que se indica el tipo de material visual que se puede analizar con cada uno de

[137] Rose, Gillian, Op. cit., p. 49.

ellos[138]-se ubicará un asterisco a la par del método considerado importante para esta tesis, según los parámetros de Rose:

Métodos propuestos por Rose	Material Visual que se puede analizar con cada uno de estos métodos
***Método de interpretación composicional**	Pinturas e imágenes de las Bellas Artes, juegos de video y películas.
***Método de análisis de contenido**	Imágenes de cualquier tipo que se deban estudiar en grandes cantidades, selfies e imágenes de periódicos y revistas.
***Método de analítica cultural**	Imágenes de cualquier tipo que se deban estudiar en grandes cantidades, selfies e imágenes de periódicos y revistas.
Semiología y Semiótica cultural	Imágenes de películas, de las Bellas Artes y de uso en el mercadeo de servicios o productos.
Psicoanálisis	Medios de comunicación en general y las películas.
Método de análisis de discurso de primer nivel	Imágenes estáticas, mapas, ilustraciones de textos, fotografías, caricaturas y pinturas.
***Método de análisis de discurso de segundo nivel**	Imágenes creadas y utilizadas por instituciones.
Método etnográfico	Imágenes televisivas y su interacción con el público.
Métodos búsqueda de material visual digital	Objetos digitales como fotografías de tweeter e Instagram.
Métodos de investigación de material visual	Videos, fotografía, video, collages, mapas y dibujos.

Por los sitios y modalidades de las fotografías con las que se trabajará en esta investigación, se considera adecuado utilizar los siguientes métodos:

1. Método de interpretación composicional.
2. Método de análisis de contenido.
3. Método de analítica cultural.
4. Método de análisis de discurso de primer nivel.

A continuación, se puntualizarán los cuatro métodos que más se ajustan a esta investigación y se describirá tanto sus características teóricas como procedimentales con

el

[138] Rose, Gillian, Op. cit., p. 51.

fin de determinar en un segundo nivel análisis cuáles de sus elementos se adaptan mejor a la indagación del registro fotográfico de esta tesis.

MitododeInterpretacióncomposicional

Este método se fundamenta en lo que Irit Rogoff ha dado en llamar "el buen ojo" lo cual no significa otra cosa más que concentrarse en el contenido visual de la imagen en escrutinio. El análisis está basado más en la experticia del investigador que en una forma sistemática de análisis. El enfoque está puesto al sitio de la imagen, por lo cual interesa más su representación figurativa que lo que ella misma está tratando de expresar. Así se enfatiza la modalidad composicional y la significación de la imagen[139].

Entre las limitaciones de este método una principal es que el investigador debe tener una competencia sobre las relaciones sociales que determinan la imagen y los códigos culturales que actúan en la dinámica social. Entre sus ventajas más significativas se puede decir que es un método muy adecuado para la crítica que considere el fenómeno visual cultural de forma fenomenológica[140].

En este método que trabaja en el sitio de la imagen, se pone la atención a elementos de la composición de la imagen. De esta manera se analiza el contenido visual de la imagen en cuanto a la figuración y los elementos de la composición tales como: el color, la luz, el contenido expresivo y la organización espacial. El fin último sería descubrir qué es lo que la imagen muestra, el tipo de imagen con la que se trabaja (religiosa, histórica, etc.) y el género al que pertenezca en su área de producción[141].

A continuación se presenta un cuadro con las principales características del método de Interpretación Composicional que ha sido elaborado a partir de la información discutida anteriormente:

[139] Rose, Gillian, Op. cit., p. 57, 58, 60 y 87.
[140] Rose, Gillian, Op. cit., p. 57 y 58.

[141] Rose, Gillian, Op. cit., p. 62 y 63.

METODO DE INTERPRETACIÓN COMPOSICIONAL			
VARIABLES A CONSIDERAR	***TIPO DE IMAGEN QUE ESTUDIA***	***EJEMPLO***	***ASPECTOS DEL MÉTODO***
1. Contenido 2. Color 3. Organización espacial 4. El montaje de las imágenes en las películas 5. Ángulos de fotografía 6. El sonido 7. La luz 8. El contenido expresivo 9. Los enfoques de las fotografías.	✓ Arte ✓ Pone atención al sitio de la imagen, su prioridades la composición de la misma.	✓ Pinturas. ✓ Fotografías.	✓ Describe la imagen pero también señala los efectos de la misma en el espectador. ✓ Analiza el contenido, la forma y las experiencias creadas por las imágenes ✓ LIMITANTE: la habilidad interpretativa depende del conocimiento sobre la construcción social y los códigos de reconocimiento. ✓ Conocer la iconografía de las imágenes.

MitododeAnálisisdecontenido

El método ahora en inspección se define por su rigurosidad al momento de su aplicación. El análisis de la imagen se basa en procedimientos que se caracterizan por apegarse mucho al seguimiento de etapas y reglas determinadas. Al trabajar con cantidades grandes de imágenes, el método debe determinar parámetros de selección, codificación y cálculo numérico que no se pueden obviar. Por estas características de rigurosidad es que esta metodología permite encontrar datos empíricos que no sería posible considerar al trabajar con las imágenes de manera laxa y aislada en su pesquisa procedimental. Según Krippendorf el método debe garantizar aspectos

procedimentales de replicabilidad y validez en lo referente a los datos que aporta[142].

[142] Rose, Gillian, Op. cit., ps. 85-87.

El análisis de contenido, también, trata de comprender la cultura que define la imagen visual. El investigador, de esta forma, debe analizar las cualidades simbólicas presentes en el contenido visual de la imagen de manera que los elementos visuales lo refieran al contexto cultural al que la misma pertenece. Por esa razón, el análisis se enfoca en la modalidad de composición en el sitio de la imagen[143].

A continuación, se presenta un cuadro con las principales características del método de Análisis de Contenido que ha sido elaborado a partir de la información discutida anteriormente:

MÉTODO DE ANÁLISIS DE CONTENIDO		
PROCESO	***TIPO DE IMAGEN QUE ESTUDIA***	***ASPECTOS DEL MÉTODO***
a. Determine las imágenes con las que va a trabajar b. Prepare las categorías de los códigos a utilizar. c. Asigne códigos a las imágenes y elementos visuales. d. Analiza los resultados.	✓ Imágenes de los medios de comunicación ✓ Se enfoca en la modalidad compositiva de la imagen en el sitio de la imagen.	✓ Se utiliza para el estudio de muchas imágenes. ✓ Muestra patrones que resultan difíciles de encontrar a investigadores que no trabajan en grupo. ✓ Análisis cuantitativo, pero, también, cualitativo. ✓ Trabaja con la frecuencia de elementos visuales específicos y cantidades definidas de imágenes. ✓ Característica de replicabilidad y validez. ✓ Analiza los elementos de las imágenes referidos al contexto cultural al que pertenecen.

MitododeAnalítica Cultural

El método de Analítica Cultural es el hermano gemelo del método de Análisis de Contenido. Ambos comparten la mayoría de similitudes, la diferencia

radica en que el método de Analítica Cultural se apoya en el análisis estadístico de los datos visuales, por lo cual su principal ambiente de trabajo es el ambiente de procesamiento informático. Este método fue resultado de analizar cantidades bastas de imágenes cuya interpretación no se basa en

[143] Rose, Gillian, Op. cit., ps. 87-88.

categorías existentes interpretativas. Este método tiene la capacidad de desmenuzar las imágenes en sus elementos visuales, pero no tiene ningún parámetro para asociarlos que no sea el de la estadística[144].

A continuación, se presenta un cuadro con las principales características del método de Analítica Cultural que ha sido elaborado a partir de la información discutida anteriormente:

MÉTODO DE ANÁLITICA CULTURAL		
PROCESO	***TIPO DE IMAGEN QUE ESTUDIA***	***ASPECTOS DEL MÉTODO***
1. PASO: reunir imágenes que se van analizar de acuerdo a la pregunta de investigación. 2. PASO: Usar el software para análisis. 3. PASO: Crear visualización de los resultados del análisis de las imágenes.	✓ Utilizada con pinturas e imágenes de mangas. ✓ Grandes cantidades de imágenes de los medios de comunicación.	✓ Analiza cantidades grandes de imágenes. ✓ Es un método automático informático utilizado para describir vastas cantidades de objetos culturales cualitativamente ✓ Analiza imágenes sin tomar como referencia categorías de interpretación predefinidas. ✓ Muestra patrones que resultan difíciles de encontrar a investigadores que no trabajan en grupo. ✓ Trabaja con la frecuencia de elementos visuales específicos y cantidades definidas de imágenes.

Como el mismo nombre lo señala el método de Análisis de Discurso de Primer Nivel se fundamente en eso, en el análisis del discurso. Claro está que este método trabaja con la decodificación o mejor dicho con la interpretación de un discurso plasmado y transmitido por imágenes visuales. Así es un análisis de discurso que se articula iconográficamente, y se llaga a él a través de la exploración de la forma en que las imágenes construyen visiones del mundo social. Haciendo una perífrasis de Tonkiss se diría que el investigador social tiene como

[144] Rose, Gillian, Op. cit., ps. 85-87 y 102.

problemática de investigación la visualidad y que se interesa por la creación de narrativas particulares sobre el mundo social[145].

El análisis en este método está orientado hacia el poder y el conocimiento. Desde ese marco de análisis se abordan puntos de vista o relatos particulares por medio de regímenes específicos de verdad que se construyen como naturales, veraces y reales. Este método se fija en las imágenes pero más que todo en especial en sus producciones y efectos sociales[146].

El Análisis de Discurso de Primer Nivel al igual que la iconografía depende, también, de la intertextualidad y de ese elemento cognoscitivo que Panofsky dio en llamar como "sentido común". Todo esto significa que este método depende más de la habilidad del sociólogo de leer el material visual que del seguimiento de técnicas complicadas y muy estructuradas[147].

Algunas recomendaciones para el uso de este método de manera que sea efectivo se mencionan a continuación[148]:

a. Conozca bien el material visual con el que trabaja.
b. Observe y analice detalladamente las imágenes.
c. Familiarícese con las fuentes que muestran elementos claves a su análisis o que muestren imágenes repetitivas.
d. Codifique las imágenes repetitivas.
e. Realice conexiones entre imágenes y lenguaje verbal clave.
f. Considere significados particulares asignados a elementos verbales o visuales.

Como se puede notar este método trabaja principalmente con la visión social particular que el discurso construye y que está registrada y es transmitida, al mismo tiempo, por un lenguaje visual. Este método se cateteriza, por tanto, por estudiar la articulación del poder a través de la conjunción de las imágenes y la producción de diferencias sociales que también

[145] Rose, Gillian, Op. cit., p. 192.
[146] Rose, Gillian, Op. cit., p. 190 y 193.
[147] Rose, Gillian, Op. cit., p. 204 y 205.
[148] Rose, Gillian, Op. cit., p. 206.

resultan de las mismas imágenes. El método se enfoca en el sitio de la imagen y la intertextualidad que las define, pero también se enfoca en el sitio de circulación. Un último aspecto a tomar en consideración versa sobre la importancia de notar como la autoridad del discurso se ve influenciada por el contexto de su producción mientras que, al mismo tiempo, se puede ver socavado por estrategias retóricas[149].

Debido a que, en el análisis de este método, el discurso juega un papel relevante se vuelve necesario aquí mencionar algunos componentes teóricos de este paradigma que es muy relevante en las ciencias sociales. Primero, el discurso se articula en las relaciones sociales no sólo verbalmente, en el texto o en las prácticas sociales sino también a través de lenguajes visuales. Esto es importante señalarlo porque usualmente se pasa por alto la manipulación del componente visual de la cultura. A través de las imágenes visuales, el discurso puede producir una narrativa hegemónica, pero al mismo tiempo pueden estas imágenes construir una resistencia en cierto grado. Así al examinar el material visual, es significativo notar una serie de elementos relacionados al análisis del discurso: los efectos de la verdad del discurso, las prácticas sociales resultantes del discurso, las contradicciones y complejidades del mismo, lo que el discurso muestra y lo que oculta en el material visual y cómo produce el discurso su efecto de verdad[150].

Foucault notó que el discurso puede ser utilizado para definir al ser social tanto por medio de las prácticas como por el uso que las instituciones hagan de éste. El discurso se puede definir como un grupo de ideas que estructuran un pensamiento de lo social mientras que determina las formas de actuar de los individuos en el marco de esas ideas. Se puede, entonces afirmar que el discurso es un conocimiento estructurado para forjar la comprensión del mundo y la forma de actuar en él. Una definición interesante es la que da Lynda Nead para quien el discurso es una forma particular de lenguaje gobernado por sus propias reglas y convenciones, así como por las instituciones que lo producen y lo ponen en circulación[151]. Según Stuart Hall, el discurso como ideología es eficaz para influenciar a las personas "[…] ya

[149] Rose, Gillian, Op. cit., p. 217.
[150] Rose, Gillian, Op. cit., ps. 194, 209, 212-214.
[151] Rose, Gillian, Op. cit., ps. 186 y 187.

que trabaja tanto en los niveles rudimentarios de la identidad psíquica como en las pulsiones en la formación discursiva y prácticas que constituyen el campo social."[152]

En el campo del análisis iconográfico y de las imágenes en general, la visualidad, puede entenderse, entonces, como una clase de discurso cuya significación vendría determinada por las imágenes. Las visualidades serían responsables de volver visible cierta información al mismo tiempo que volverían invisibles otros tipos de datos o puestos a la formación discursiva[153].

Uno de los teóricos importantes sobre el discurso como elemento importante del poder, es Foucault por lo cual no se puede dejar de lado algunas concepciones que elaboró sobre el tema. Para este autor el discurso es disciplina que condiciona a los sujetos en maneras específicas de pensar y, así, de actuar. El discurso es poder o por lo menos ayuda a establecerlo a través de la influencia que tiene en la subjetividad de las personas, pues les hace entender el mundo de maneras específicas. Foucault indica que ese poder no se ejerce de manera verticalista desde las esferas más altas hasta los estratos sociales más inferiores. El discurso es hegemónico, pero también es contestatario y cómo se encuentra en todos lados, el poder que genera, también, se encuentra en distintos lugares y en múltiples formas. Eso es igual a decir que el poder genera resistencias en todo momento y en todo lugar[154].

Para Foucault el poder está determinado por el poder coercitivo del Estado y por su propio conocimiento que tiene la pretensión de verdad absoluta. La narrativa hegemónica creada por el discurso está definida por estos elementos lo cual implica que también estructura el surgimiento de instituciones y las tecnologías propias que las movilizan. Entonces este autor apunta a una imbricación existente entre el conocimiento y el poder. Esta es una relación determinada por el hecho de que el conocimiento juega con una doble dimensión que indica que éste es parte del discurso pero que de igual manera tiene una pretensión de ser verdadero[155].

---

[152] Rose, Gillian, Op. cit., p. 187.

[153] Rose, Gillian, Op. cit., p. 188.
[154] Rose, Gillian, Op. cit., p. 189.
[155] Rose, Gillian, Op. cit., p. 190.

A continuación, se presenta un cuadro con las principales características del método de Análisis de Discurso de Primer Nivel que ha sido elaborado a partir de la información discutida anteriormente:

ANALISIS DE DISCURSO DE PRIMER NIVEL		
PROCESO	***TIPO DE IMAGEN QUE ESTUDIA***	***ASPECTOS DEL MÉTODO***
✓ Procedimiento de análisis del discurso: 1. Analice la estructura de las afirmaciones discursivas. 2. Considere el contexto social de dichas afirmaciones: ¿quién lo dice y en qué circunstancias? ✓ Claves para el proceso de análisis de discurso: a. Sumérjase en el material que estudia. b. Lea y relea el texto o mire con insistencia las imágenes que estudia. c. Familiarícese con las fuentes, le permitirá identificar temas claves los cuales podría venir en la forma de palabras claves o imágenes visuales recurrentes. d. Haga una lista de palabras o imágenes y, después, revise todas sus fuentes para codificar las imágenes y palabras que se repita. e. Piense en las conexiones entre palabras e imágenes claves. f. ¿Cómo dan significado dichas palabras o imágenes? ¿Hay grupos de palabras o imágenes que sean significativas? ¿Qué significados u	✓ Imágenes que construyen diferencias sociales. ✓ En las imágenes explore los efectos de la composición y la modalidad social de las imágenes.	✓ Trabaja fundamentalmente con el discurso que: a. Es un grupo de ideas que estructuran la forma en que pensamos las cosas y la forma en que actuamos de acuerdo a nuestros pensamientos. b. Es un conocimiento particular sobre el mundo que le da forma a nuestro entendimiento sobre él y determina nuestro actuar en él mismo. c. Es una forma particular de lenguaje (oral o visual) con sus propias reglas y convenciones, así mismo está relacionado a las instituciones en las que el discurso es producido y en que circula. d. disciplina a los individuos de maneras específicas en el actuar y el pensar. El discurso es poder para Foucault. ✓ “[…] el análisis del

objetos produce el discurso? g. ¿De qué forma persuade el discurso? ¿cómo produce los efectos de verdades? h. Estudie como se reconcilian ideas conflictivas en el discurso para		discurso no depende de la cantidad del material estudiado, pero sí de su calidad. Para Tonkiss (1998: 253) lo que importa es la riqueza del detalle textual y no la cantidad de texto analizado. ✓ El discurso se centra en las imágenes que estudia y le da
lidiar con contradicciones o incertezas en la búsqueda de alternativas. i. Encuentre los elementos textuales o visuales que no se muestran ya que suelen ser tan importantes como lo que sí se muestra en el poder del discurso. j. Ponga atención a los detalles.		mucha importancia a la intertextualidad de las mismas. ✓ Se enfoca el discurso en la creación de las diferencias sociales por medio de imágenes. ✓ Responde preguntas sobre el poder reflejado en imágenes.

Eclecticismo

Después de haber revisado una buena porción de métodos visuales, propuestos por diferentes autores, ahora se presenta un método que ha sido elaborado gracias al uso de una matriz en la que se han reunido todos esos puntos de vista y valoraciones metodológicas favorables al trabajo de análisis de las fuentes visuales con las que se labora en esta tesis. De todas las propuestas metodológicas presentadas anteriormente se han excogitado los elementos, técnicas y componentes que mejor se adecuen para este trabajo tomando como criterio los objetivos de investigación que se han planteado para el abordaje de la problemática aquí estudiada.

Aquí se presentan una vez más esos objetivos generales con el fin de que se puedan utilizar como criterios de elaboración de un método ecléctico:

1. Analizar los discursos sobre la niñez de la guerra de los actores políticos principales del conflicto.
2. Describir la cotidianidad de la guerra vivenciada por la niñez civil

en San Salvador utilizando como fuente histórica el registro fotográfico documental recabado.

3. Describir el papel que tuvo la niñez civil de San Salvador en el conflicto.

A continuación, se presenta la matriz resultante del análisis de los métodos visuales presentados anteriormente. En dicho marco de análisis lo comunes denominadores teóricos se presenta sólo una vez con la referencia del método al que pertenecen o al autor que los ha propuesto. La selección se llevó a cabo tomando como criterios ya explicados:

Autor / Método	Componente metodológico
✓ **Walter Benjamin** ✓ **Manuel Prada** ✓ **Lara López, Emilio Luis.** ✓ **John Collier** ✓ **Curry y Clarke**	✓ Montaje fotográfico ✓ Agrupar fotos por temática.
✓ **Zunzunegui** ✓ **Levine**	✓ Intertextualidad. ✓ Metatextualidad (crítica de 2 o más imágenes). ✓ Paratextualidad (relación entre el contexto de producción de las imágenes y las mismas).
✓ **Lara López, Emilio Luis** ✓ **Método de Análisis de contenido** ✓ **Análisis De Discurso De Primer Nivel**	✓ Sentido ideológico de las fotografías en su producción o circulación. ✓ Denotación. ✓ Connotación (significado indirecto con la imagen y símbolos).
✓ **Levine** ✓ **Método de Interpretación composicional** ✓ **Análisis De Discurso De Primer Nivel**	✓ La información interna: a. La apariencia del sujeto de la imagen. ¿se muestra de manera realista o está distorsionado? b. ¿Cuál es su propósito? Mensaje. c. ¿qué contenido visual hay en la foto? d. ¿Qué muestra la imagen? e. Buscar los elementos visuales más importantes. f. ¿Qué evidencia material muestra la imagen? Poner atención a los detalles del sujeto fotografiado tales como sus gestos o relaciones implícitas. g. Poner a tención a la composición de la imagen para

	crear la escena y dar una impresión visual.

Autor / Método	Componente metodológico
✓ **Levine** ✓ **Freeman** ✓ **Método de Interpretación composicional** ✓	✓ La información externa: b. Contexto histórico c. Propósito del fotógrafo al tomar la foto. d. Autenticidad de la fotografía. e. Coherencia histórica del contenido visual (contradicciones). f. Datos del epígrafe (ubicación espacial y temporal y autor). g. Percepción social mostrada del sujeto.
✓ **Freeman**	✓ ¿Qué le impacta inmediatamente? Primera impresión? ✓ ¿A qué género de fotografía pertenece?
	✓ ¿Cuál es la situación inmediata en que se tomó la fotografía? ¿Qué sucedía alrededor del fotógrafo? ✓ ¿Es una fotografía planificada o espontanea?
✓ **Rose, Gillian**	✓ ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?
✓ **Método de Interpretación composicional**	0. El contenido expresivo. 1. Efecto que genera la foto en el espectador.
2. Método de Análisis de contenido	3. Trabaja con la frecuencia de elementos visuales específicos y cantidades definidas de imágenes.

Autor / Método	Componente metodológico
✓ **Método de Analítica Cultural**	✓ Ningún elemento que se adapte a la necesidad de esta investigación.
✓ **Análisis De Discurso De Primer**	✓ ¿Qué discurso comunica la imagen fotográfica? ¿Cuál es la narrativa del mundo social que crea?

Nivel	✓ Considere significados particulares asignados a elementos verbales o visuales. ✓ ¿Cuál es el discurso en el material visual? ✓ ¿Qué contradicciones muestra la imagen sobre el discurso?

Una vez ya tamizados los componentes teóricos y procedimentales en la matriz anterior sobre los métodos analizados, se presenta a continuación un método hibrido que surge de la construcción de un método ecléctico visual propia para esta investigación. Se presenta, entonces una guía con los elementos seleccionados de acuerdo a los criterios expuestos. Esta guía se utiliza en la interpretación de los datos históricos documentados en los montajes fotográficos a partir de los cuales se estudia la problemática de esta investigación.

Guía deInterpretación Visual para losmontajesfotográficos

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías?
2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?
3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?
4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de niñez civil en S.S.? Explique y detalle.
5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.
6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?
7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?
8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?
9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?
10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?
11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?
12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico.

Análisisdel registrofotográfico

En esta sección se analizan los datos visuales del registro fotográfico que se ha recolectado para esta investigación. Se utilizará la guía elaborada que ha resultado como un producto ecléctico de las múltiples metodologías revisadas anteriormente. El propósito es realizar un análisis sistemático con un modelo propio de análisis de los elementos visuales que documentan los hechos históricos contenidos en las fotografías aquí presentadas en los ocho montajes fotográficos con los que se realiza la investigación. Las fotografías en general fueron tomadas por fotoperiodistas que vinieron a El Salvador con el objetivo de registrar la conflagración bélica de la Guerra Civil Salvadoreña.

En el estudio del material fotográfico que se realiza se muestran tablas en las que se notan los montajes que se han estructurado para el análisis de las fotografías como documento fontal. También hay datos adicionales referidos a los metadatos de las fuentes visuales, así como la codificación que se ha utilizado para organizar cada fotografía.

A continuación, se presenta una lista de los fotomontajes organizados de acuerdo a sus títulos asignados:

1. Infancia y Muerte.
2. Infancia, Miedo y Terror.
3. Manipulación Política de la Infancia.
4. Niñez Herida o Asesinada.
5. Niñez e Institucionalidad.
6. Estructura Familiar y Niñez.
7. Condiciones de Vida de la Niñez.
8. Violencia en Zona Urbana.

El proceso de análisis consiste de cuatro pasos fundamentalmente. Primero se presentan los montajes a partir de ellos empezar a realizar la observación de los elementos visuales que componen las imágenes fotográficas. Luego se trabaja la guía con la cual se ha de sistematizar la obtención de la información de acuerdo a los objetivos principales de esta investigación- la guía fue elaborada con esos objetivos en mente en la revisión metodológica que se realizó. Finalmente se presenta una conclusión por cada montaje en referencia a las cotidianidades vividas durante la guerra por el sujeto histórico aquí trabajado.

TABLA1

N°	CÓDIGO	TEMA	LUGAR	FECHA	SITUACIÓN	AUTORA/ FUENTE
1	**Foto b1**	**INFANCIA Y MUERTE**	**San Salvador**	**1989**	**Asesinato, escuadrones de la muerte**	**Donna de Cesare**
2	**Foto a1**	**INFANCIA Y MUERTE**	**Col. Buenos Aires, Mejicanos, SS**	**1989**	**Ofensiva hasta el tope**	**Francisco Campos**
3	**Foto 40**	**INFANCIA Y MUERTE**	**San Salvador**	**1987**	**Niñez observando asesinato**	**Giovanni Palazzo**
4	**Foto i21**	**INFANCIA Y MUERTE**	**El Playón, La Libertad**	**1983**	**Niñez viviendo entre restos humanos**	**Marcelo Montesino**
5	**Foto d2**	**INFANCIA Y MUERTE**	**San Salvador**	**Enero, 1982**	**Niñez observa cadáver en un camino**	**Robert Nickelsberg**
6	**Foto d4**	**INFANCIA Y MUERTE**	**San Salvador**	**Enero, 1984**	**Niñez observa exhumación**	**Robert Nickelsberg**
7	**Foto d1**	**INFANCIA Y MUERTE**	**San Salvador**	**1 de mayo de 1983**	**Niñez observa cadáver**	**Robert Nickelsberg**
8	**Foto d3**	**INFANCIA Y MUERTE**	**San Salvador**	**1 de abril de 1983**	**Niñez observa cadáver**	**Robert Nickelsberg**
9	**Foto g1**	**INFANCIA Y MUERTE**	**San Salvador**	**1979**	**Niñez observa restos de estudiante asesinado**	**Susan Meiselas**

TABLA2

N°	CÓDIGO	TEMA	LUGAR	FECHA	SITUACIÓN	AUTORA/FUENTE
1	**Foto CC1**	**INFANCIA, MIEDO Y TERROR**	**Centro Mejicanos, SS**	**14 de noviembre de 1989**	**Padre con hija muerta de miedo**	**Chico Campos**
2	**Foto b3**	**INFANCIA, MIEDO Y TERROR**	**Soyapango**	**1989**	**O. hasta el tope, civiles huyen de vecin.**	**Donna de Cesare**
3	**Foto b4**	**INFANCIA, MIEDO Y TERROR**	**Soyapango**	**1989**	**O. hasta el tope, civiles huyen de vecin.**	**Donna de Cesare**
4	**Foto g2**	**INFANCIA, MIEDO Y TERROR**	**Cuscatancingo, SS**	**1982**	**niñez observa cuerpo de guerrillero**	**Susan Meiselas**
1	**Foto tt1**	**MANIPULACIÓN POLÍTICA DE LA INF.**	**San Salvador**		**Marchas políticas en SS.**	**Children t. of the FMLN**
2	**Foto 39**	**MANIPULACIÓN POLÍTICA DE LA INF.**	**Ilopango, SS**	**1985**	**Huelga de prisioneras polít con niñez**	**Giovanni Palazzo**
3	**Foto lg1**	**MANIPULACIÓN POLÍTICA DE LA INF.**	**San Salvador**		**Niñez en manifestación**	**Infancia y Guerra en E.S.**
4	**Foto gd3**	**MANIPULACIÓN POLÍTICA DE LA INF.**	**San Salvador**	**agosto de 1980**	**Niñez en toma de Embajada de CR.**	**No hay G. que dure c.a.**
5	**Foto gd5**	**MANIPULACIÓN POLÍTICA DE LA INF.**	**Ilopango, SS**	**junio de 1985**	**mitin de mujeres prisioneras con niñez**	**No hay G. que dure c.a.**
6	**Foto d6**	**MANIPULACIÓN POLÍTICA DE LA INF.**	**San Salvador**	**1 de enero de 1984**	**Niño en protesta de desaparecidos**	**Robert Nickelsberg**

TABLA3

N°	CÓDIGO	TEMA	LUGAR	FECHA	SITUACIÓN	AUTORA/FUENTE
1	**Foto a6**	**NIÑEZ HERIDA O ASESINADA**	**Col. Zacamil, SS**	**noviembre de 1989**	**Niña herida por bombardeo**	**Francisco Campos**
2	**Foto lg2**	**NIÑEZ HERIDA O ASESINADA**			**Niña mutilada por mina**	**Infancia y Guerra en E.S.**
3	**Foto gd17**	**NIÑEZ HERIDA O ASESINADA**	**UCA, SS**	**noviembre de 1989**	**Celina asesinada con su madre y los j.**	**No hay G. que dure c.a.**
1	**Foto j3**	**NIÑEZ E INSTITUCIONALIDAD**	**San Salvador**	**1986**	**Precariedad, H.M. mortalidad inf. Alta**	**Larry Towell**
2	**Foto h5**	**NIÑEZ E INSTITUCIONALIDAD**	**Hospital Bloom, SS**	**18 de enero de 1981**	**Niñez abandonada en el h. q. p. l. g.**	**El Diario de Hoy**
1	**Foto j5**	**ESTRUCTURA FAMILIAR, NIÑEZ**	**San Salvador**	**noviembre de 1989**	**mujer herida con su hijo en hospital**	**Larry Towell**
2	**Foto gd8**	**ESTRUCTURA FAMILIAR, NIÑEZ**	**Apopa, SS**	**octubre de 1988**	**Niño con padrea asesinado por e.m.**	**No hay G. que dure c.a.**
3	**Foto h3**	**ESTRUCTURA FAMILIAR, NIÑEZ**	**Santa Marta, SS**	**13 de enero de 1981**	**Manuel Aquino llora la muerte de su h.**	**Archivo el Diario de Hoy**
4	**Foto j2**	**ESTRUCTURA FAMILIAR, NIÑEZ**	**Av. Roseveld, SS**	**1991**	**Momento de tensión, mujer atraviesa m.**	**Larry Towell**
5	**Foto h4**	**ESTRUCTURA FAMILIAR, NIÑEZ**	**San Salvador**	**18 de enero de 1981**	**Relaciones de poder con militares de f.**	**Archivo el Diario de Hoy**

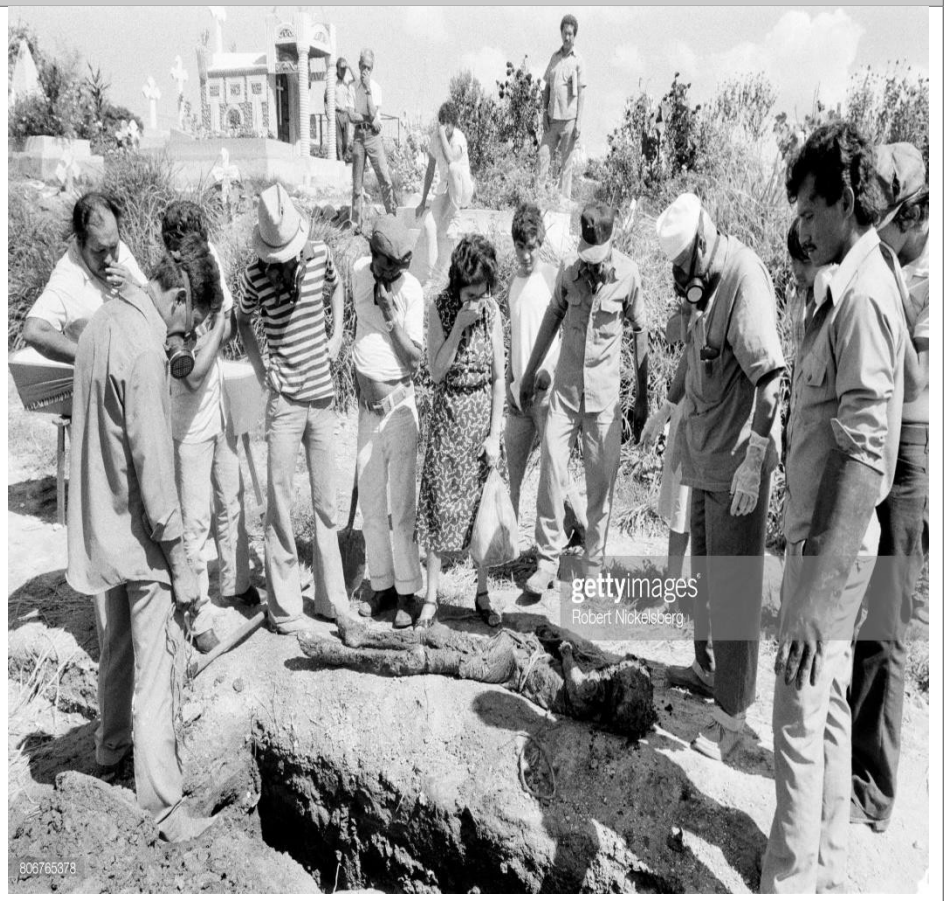
TABLA4

N°	CÓDIGO	TEMA	LUGAR	FECHA	SITUACIÓN	AUTORA/FUENTE
1	**Foto 57**	**CONDICIONES DE VIDA DE LA NIÑEZ**	**San Salvador**	**1984**	**niños refugiados**	**Giovanni Palazzo**
2	**Foto j1**	**CONDICIONES DE VIDA DE LA NIÑEZ**	**Soyapango, SS**	**noviembre de 1989**	**viviendas bombardeadas**	**Larry Towell**
3	**Foto j9**	**CONDICIONES DE VIDA DE LA NIÑEZ**	**Soyapango, SS**	**noviembre de 1991**	**Niño que vive en basurero**	**Larry Towell**
4	**Foto gd15**	**CONDICIONES DE VIDA DE LA NIÑEZ**	**Soyapango, SS**	**noviembre de 1989**	**Residentes huyen de combates**	**No hay G. que dure c.a.**
5	**Foto h1**	**CONDICIONES DE VIDA DE LA NIÑEZ**	**Soyapango, SS**	**12 de enero de 1981**	**familia en medio de sabotaje de la gue.**	**Archivo el Diario de Hoy**
1	**Foto j4**	**VIOLENCIA EN ZONA URBANA**	**San Salvador**	**noviembre de 1989**	**Aterrorizar civiles con cadaveres de n.g.**	**Larry Towell**
2	**Foto e1**	**VIOLENCIA EN ZONA URBANA**	**Cuscatancingo, SS**	**marzo de 1982**	**ejército en barrio pobre avanza contra g.**	**Mike Goldwater**
3	**Foto gd9**	**VIOLENCIA EN ZONA URBANA**	**San Salvador**	**octubre de 1988**	**coche bomba en restaurante**	**No hay G. que dure c.a.**
4	**Foto gd1**	**VIOLENCIA EN ZONA URBANA**	**San Salvador**	**julio de 1989**	**Torre Democracia roqueteada.**	**No hay G. que dure c.a.**
5	**Foto gd12**	**VIOLENCIA EN ZONA**	**Santa Marta, San**	**noviembre de**	**Barricada de la guerrilla**	**No hay G. que**

		URBANA	Jacinto, SS	1989		dure c.a.
6	Foto gd13	VIOLENCIA EN ZONA URBANA	Ciudad Delgado, SS	noviembre de 1989	viviendas bombardeadas por la FAS	No hay G. que dure c.a.
7	Foto gd14	VIOLENCIA EN ZONA URBANA	Los Santos, Soyapango, SS	noviembre de 1989	viviendas bombardeadas por la FAS	No hay G. que dure c.a.
8	Foto gd16	VIOLENCIA EN ZONA URBANA	Zacamil, SS	noviembre de 1989	familia huye de combates	No hay G. que dure c.a.
9	Foto h2	VIOLENCIA EN ZONA URBANA	Col. Lamatepec, Soyapango, SS	13 de enero de 1981	viviendas bombardeadas por la FAS	Archivo el Diario de Hoy

Montaje: Infancia y muerte	
CODIGO: Foto b1	CÓDIGO: Foto a1

Montaje: Infancia y muerte	
CÓDIGO: Foto 40	CÓDIGO: Foto i21

Montaje: Infancia y muerte CODIGO: Foto d2	CÓDIGO: Foto d4
	

Montaje: Infancia y muerte

CÓDIGO: Foto d1	CÓDIGO: Foto d3

Montaje: Infacia y muerte

CÓDIGO: Foto g1

Interpretación Visual para el montajeInfancia y muerte

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías? El título del montaje es *Infancia y Muerte* y los códigos de las fotografías son:

b1, a1, 40, i21, d2, d4, d1, d3 y g1.

2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?

Según los datos de los epígrafes de este montaje y que aparecen en la tabla 1, estas fotos fueron tomadas en San Salvador; según la información visual se tomaron en áreas de zonas urbanas, sólo una foto es de la Libertad. Con respecto a la ubicación temporal, los epígrafes muestran que las fotos fueron tomadas a lo largo de la década de los 80´s a excepción de una que pertenece a 1979. Las escenas fotográficas corresponden a situaciones en la que hay más de un niño o niña observando cadáveres de personas que han sido asesinadas de forma violenta debido a la guerra. Por último, se tienen en la tabla 1 a los autores de dichas fotografías entre los cuales hay un italiano, dos salvadoreños y tres estadounidenses**.**

3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?

El común denominador de las nueve fotografías está relacionado al título del montaje, Infancia y muerte. En ocho fotografías se muestra a la niñez observando cadáveres de personas que han sido asesinadas de forma violenta; son cadáveres dejados en lugares a la vista de las comunidades con el fin de generar terror. En la fotografía g1 se muestra a niños asustados y confundidos observando sangre en el concreto del área en la que se encuentra; la foto d4 se muestra la exhumación de un cadáver que es observada por algunos menores, y la i21 muestra a un menor entre restos humanos en el Playón. Todas las fotos a excepción de esta última revelan escenas en las que hay adultos y niños observando cadáveres. Las edades aproximadas de los menores varían de los tres años para arriba.

4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de niñez civil en S.S.? Explique y detalle.

Con respecto a la cotidianidad de la guerra, el material visual de este

montaje muestra que el diario vivir de la guerra, que en San Salvador fue esporádico, puso en

contacto a la niñez y sus familias con el terror del asesinato político ya sea por medio del terror que generó la presencia de cadáveres o por los sentimientos de inseguridad que estos actos generaron en la visión de futuro social de las comunidades. El efecto era que estos hechos violentos generaban, como se nota en el material visual, fue la una atmosfera de inestabilidad mental que creaba un efecto de montaña rusa en la que las psiquis experimentaban una enorme cantidad de sentimientos que eran negativos y que tenían que ver más con el miedo, la incerteza de la vida, la incomprensión y la sorpresa de algo inexplicable.

5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.

   El sujeto de las fotografías de este montaje son las comunidades que experimentaban actos terroristas de asesinatos de personas las cuales podían o no pertenecer a estos grupos sociales. Muchos actos violentos eran resultado de la confrontación directa de la guerra, de los enfrentamientos armados, pero en muchos casos los hechos violentos eran resultado de acciones de grupos de sicarios del gobierno que realizaban los hechos para deshacerse de supuestos enemigos políticos y de paso para generar terror en los habitantes de estas comunidades. De los grupos de personas que constituyen los sujetos visuales de este montaje, para esta investigación los que importan son los de la niñez que allí se muestra y precisamente por esa razón fueron seleccionadas estas fotos para este trabajo. Por otro lado, las fotografías registran únicamente personas de los estratos sociales bajos con lo cual se podría quizás inferir que la guerra afectó más a este sector popular que al sector pudiente del país.

6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?

   En los rostros de los menores se pueden leer gestos de confusión, temor, sorpresa, curiosidad, pero también se notan gestos que reflejan cierta costumbre a estos actos violentos. Entre los adultos los gestos son diferentes ya que en ellos se ve dolor, indignación, enojo y curiosidad, aunque también algunos muestran temor. Algo que llama mucho la atención es ese crudo encuentro que hay entre la niñez y la muerte

violenta que como es de esperar se da de golpe sin ninguna explicación que explique el fenómeno o que amortigüe el trauma psicológico en la psiquis los menores.

7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?

En lo referente a la técnica de producción fotográfica se puede decir que se utilizaron en el momento de su producción diafragmas altos con el fin de producir en la imagen un efecto de documentación de la realidad los cual significa que se busca mostrar la escena en su integridad sin utilizar técnicas de enfoque que den realce a un elemento visual sobre otro, se trabaja con imágenes que sean nítidas y que muestren todo sin ocultar sus detalles.

La composición de las fotografías sí ha sido trabajada, de manera que la estas fueron tomadas cuando el hecho documental ocurría como se deseaba y no como podría darse al azar. En la composición se busca mostrar un orden posicionamiento de sujetos y elementos visuales que cumplan con dos propósitos. Primero se quiere dar énfasis a los actos violentos al hacer converger en los cadáveres las vistas de los sujetos visuales o con la ubicación que se le daba en el plano fotográfico al cadáver. El segundo aspecto que se busca resaltar en la composición de estas fotos son las comunidades como testigos de la violencia que presencian, pero también como actores que vivencian los actos violentos. En los gestos se captura el dolor, la incertidumbre, la confusión y la sorpresa que el hecho genera en la gente y en la niñez.

8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?

En este montaje fotográfico el poder se manifiesta de dos formas, una explicita y otra más sutil. La fotografía en la que se muestra de manera más obvia el poder es la foto a1, en la que aparecen como sujetos visuales los militares que acaban de ocasionar la muerte de los guerrilleros cuyos cadáveres aparecen en la imagen. También aparece la comunidad que ha vivenciado el acto violento y que permanece ubicada en contraposición de los militares que están a la derecha. En los rostros

no hay ningún gesto que muestre una estructura de poder, pero por la ubicación real de las personas en el espació de la situación se muestra una clara división entre los

militares y las demás personas que parecen respetar un espacio de poder que existe entre ambos grupos.

La forma sutil de manifestación del poder está en la muerte que ha llegado para imponer por medio del terror el poder verticalista del estado o de los guerrilleros en su lucha por el poder como organizaciones militares. El poder manifestado en el acto violento genera temor, confusión e incomprensión en los menores. En los adultos se muestran los mismos sentimientos, aunque también se nota indiferencia en algunos casos. No obstante, lo anterior en la comunidad se pueden leer formas de resistencia tanto en los menores como en los adultos. Los primeros –niños y niñas- salen a confrontar la muerte a conocer qué es lo que ocurre a conocerla y en muchos rostros se ve que esa resistencia individual y colectiva, también, lleva al acto de la normalización de la violencia. En el lado de los adultos el contrapoder, se muestra en sus gestos en los cuales hay muestras de indignación, mucho enojo e indiferencia (ver foto d2 al respecto.).

9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?

El discurso que aparece de manera recurrente en todo el montaje es el del poder impuesto a las comunidades a través del terror. El discurso toma la forma de acciones violentas que intentan someter a las poblaciones de SS con la exposición de cadáveres de víctimas que han sido ultrajadas no sólo con su asesinato sino también con el trato a un cuerpo asesinado en el que no se respeta la dignidad de la víctima, pues se le denigra al dejar los cadáveres tirados en las calles o aceras como si no pertenecieran a ciudadanos. Con este discurso el poder se trata de imponer a todos los miembros de las comunidades en general por medio del terror. Es el Estado el que quiere mostrar que es capaz de hacer cualquier cosa inclusa asesinar salvajemente si su poder es puesto en tela de juicio de cualquier manera.

10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?

La forma bestial en que las personas han sido asesinadas y la

exposición de los cadáveres como arma de terror. También impresiona la forma cruda en que la niñez

entra en contacto con este terror estatal, a través de la muerte violenta y la denigración del ser humano.

11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?

Las situaciones en las que se tomaron estas fotos y en la que a la niñez civil se le obligo a entrar en contacto con los actos violentos, ocurrieron en áreas urbanas y sus alrededores en SS. En algunas escenas parece que los cadáveres fueron abandonados en sitios donde habitaba la población para aterrorizarles y en otros casos parece que eran muertes resultantes de combates entre guerrilleros y militares.

12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico.

A continuación, se presentan las conclusiones del análisis visual del montaje fotográfico aquí presentado:

a) La guerra afectó a la niñez y a los adultos con una violencia de guerra que tomo dos formas: la violencia de las acciones armadas con los efectos que ella tenía y la violencia psicológica.
b) La guerra psicológica era parte del discurso de poder que el Estado buscaba imponer en la población por medio del terror. A los combatientes u opositores asesinados se les exponía a los adultos y a la niñez para controlar a éstos y evitar así que, a largo o mediano plazo, estos últimos trataran de subvertir el poder de alguna forma.
c) Las imágenes demuestran que buena parte de la niñez civil sufrió el terror por vía de las acciones bélicas y la guerra psicológica. En las fotografías se observan niños y niñas dirigiendo sus miradas a personas que han sido asesinadas de formas brutales y, aunque muchos por ser menores no comprenden el fenómeno de manera íntegra, en sus mentes, el temor a las experiencias vivenciadas quedó indeleble en sus mentes.
d) En los gestos mostrados por las imágenes, se puede notar que los menores podían haber naturalizado la muerte violenta y que podían afrontarla saliendo a su encuentro como forma de resistencia al

terror Estatal que les impone

vivenciar los cadáveres de opositores políticos, más a largo plazo las secuelas sin duda deben haber hecho mella en sus vidas.

e) En este registro fotográfico se documenta a la niñez de la clase obrera como víctima principal de la guerra.

Montaje: Infancia, Miedo y Terror	
CÓDIGO: Foto CC1	CÓDIGO: Foto b3

Montaje: Infancia Miedo y Terror

CÓDIGO: Foto b4	CÓDIGO: Foto g2

Interpretación Visual para el montajeInfancia, Miedoy Terror

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías?

   El título de este montaje fotográfico es Infancia, Miedo y Terror. Los códigos de las fotografías son foto cc1, foto b3, foto b4 y foto g2.

2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?

   En la siguiente tabla se muestran los datos de los epígrafes del material fotográfico de este montaje:

CÓDIGO	LUGAR	FECHA	EPÍGRAFES	AUTOR
Foto CC1	Mejicanos, SS	14/11/1989	Padre e hija pequeña buscando protección en un enfrentamiento.	Chico Campos
Foto b3	Soyapango	1989	Ofensiva hasta el Tope, refugiados huyen de vecindario.	Donna de Cesare
Foto b4	Soyapango	1989	Ofensiva hasta el Tope, refugiados huye de vecindario.	Donna de Cesare
Foto g3	Cuscatancingo	1982	Niñez observa el cadáver muerto de un guerrillero	Susa Meiselas

3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?

   En las primeras tres fotos las escenas fotográficas consisten de personas mayores y de menores que se encuentran en enfrentamientos de los cuales están tratando de huir. Los elementos visuales muestran los vecindarios y estas personas huyendo de sus lugares de vivienda para salvar la vida. En todos los casos se nota desesperación tanto en los adultos como en los pequeños que sufren de crisis nerviosas. Los adultos buscan sitios de refugio tanto para ellos como para sus hijos al mismo tiempo que muestran banderas para demostrar que no son parte de ningún grupo armado (foto b4). En la foto g2, la situación que se tiene es la de la niñez observando el cadáver de un guerrillero que ha sido amarrado a una tanqueta para ser arrastrado y mostrado a los vecinos

de Cuscatancingo con el temor de aterrorizarlos. En esta foto en un plano de fondo se observa unas niñas protegiendo se entre ellas por el miedo que la escena ocasiona.

4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de niñez civil en S.S.? Explique y detalle.

   Las fotos en general muestran a menores en situaciones estresantes que resultan de la confrontación armada de la guerra. En las fotos CC1, b3 y b4, hay menores que sufren de crisis nerviosas debido a los enfrentamientos armados y a que se ven obligados a abandonar sus hogares como refugiados. En sus rostros se puede notar un terror terrible que se ocasiona en ellos al tener que enfrentar situaciones peligrosas que se salen no sólo del control de los menores sino también de sus padres que buscan refugios para protegerlos de las balas y que muestran acciones y actitudes para defenderse de los atacantes. Los adultos llevan banderas blancas y levantan las manos para evitar ser atacados ya sea por los guerrilleros o los militares. Estas fotos fueron tomadas en las zonas urbanas de Soyapango en la Ofensiva hasta el Tope en noviembre de 1989.

   En la fotografía g2, la situación describe a varios menores con algunos adultos que observan el cadáver de un supuesto guerrillero que es mostrado por los militares en el vecindario. En las posturas de los menores se ve que la situación genera en ellos terror, pero al mismo tiempo tienen el coraje ellos mismos para enfrentar la situación a la que los exponen los militares. En la imagen se ve que los militares deshumanizan a la persona cuyo cadáver muestran pues no muestran respeto por los restos y en especial a los ritos sociales que en la sociedad salvadoreña se brindan a los fallecidos. La situación busca aterrorizar a los habitantes advirtiéndoles de lo qué le puede pasar a cualquiera que se atreva a resistir al Estado.

5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.

   Los sujetos de las imágenes son los menores que se muestran de manera que se pueda documentar el sufrimiento y el terror que los enfrentamientos armados de la guerra generan en ellos. Los fotógrafos han tratado de captar ese momento en los que al buscar refugio o al huir de sus viviendas, los niños sufren crisis nerviosas por el peligro de la situación en la que se encontraban durante la ofensiva de la guerrilla de 1989. La foto g2 como ya es explico anteriormente es un poco diferente. Al observar la

imagen pareciera que el fotógrafo quiso plasmar en la misma la crueldad de la guerra que vivieron los

menores pues lo exponen a situaciones grotescas, totalmente degradantes para la dignidad de la vida humana al mismo tiempo que muestra a los militares como los causantes del acto violento.

6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?

   En lo referente al lenguaje corporal de los niños y niñas en este montaje, es importante poner atención a los gestos y poses. En los gestos se reflejan los momentos tensos que estaban viviendo cuando quedaron atrapados en la fotografía. En las primeras tres fotos hay menores llorando totalmente descontrolados, pues saben que, aunque están siendo protegidos por sus padres viven una situación de peligro en la que son actores pasivos de la situación ya que no la controlan. En la foto g2 los gestos y las poses revelan emociones interesantes que se correlacionan entre ellas. En las poses de los menores se pueden leer posturas defensivas, es como si con sus posturas se estuvieran tratando de proteger del acto dantesco al que les obligan ver los militares. En los gestos la lectura de las emociones sugiere distintas interpretaciones relacionadas al temor, la resignación y la curiosidad, eso sí todas las emociones se muestran impactantes y peligrosas para la psiquis humana.

7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?

   Con respecto a la técnica de producción fotográfica, se puede decir que se utilizaron en el momento de la toma de las imágenes diafragmas altos con el fin de producir en la imagen un efecto de documentación de la realidad lo cual significa que se buscaba mostrar la escena en su integridad sin utilizar técnicas de enfoque que dieran realce a un elemento visual sobre otro, se trabajaba con imágenes que fueran nítidas y que mostraran toda la escena enmarcada sin ocultar sus detalles.

   La composición de las fotografías fue construida gracias al factor de encontrarse en el lugar correcto en el momento adecuado. Básicamente los fotógrafos se movilizaron hacia el lugar de la ocurrencia del evento y ahí capturaron las escenas resultantes del conflicto bélico. Claro está que se capturaron la toma en el momento preciso cuando los niños y niñas se enfrentaron a las situaciones estresantes de la guerra. Por otro lado, no pareciera que se hubiera utilizado flash para la iluminación, parece que se trabajó con la luz

natural para producir las imágenes. Por otro lado, tampoco se ha utilizado la técnica de opacidad.

8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?

   En las primeras fotografías más que mostrar alguna relación de poder lo que éstas hacen, es documentar escenas violentas de la guerra con sus efectos en los menores que son los que parecen ser los sujetos de las imágenes visuales. La fotografía en la que se pueden leer relaciones de poder, es la foto g2. En esta se muestran militares forzando a la comunidad a ver el cadáver de un supuesto guerrillero. Lo importante de esta escena consiste en notar el control que los militares imponen a través del terror y la fuerza en los pobladores. En la imagen se nota como los militares ocupan un espacio que está delimitado por el poder que ellos ostentan en ese momento. Así la gente, menores y mayores, ocupa su propio espacio que los separa del espacio de prominencia que ocupan los soldados.

9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?

   Todas las fotos no hacen más que documentar las situaciones de terror que viven los menores durante la guerra especialmente en las confrontaciones que en esos momentos ocurren. En la foto en la que se puede leer un discurso es en la foto g2, en la cual los militares llevan el discurso del poder del Estado hasta los habitantes de estos vecindarios. Los militares montan una escena de terror que es parte del discurso estatal que de manera explícita deja muy claro que el poder del gobierno no puede ser subvertido sin arriesgarse a pagar las consecuencias que son el castigo de la muerte brutal. Y como se puede ver en la imagen el discurso va dirigido tanto a los adultos como a los menores, al menos parece que los militares se aseguran de que todos por igual reciban el mensaje.

10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?

    En las fotos CC1, b3 y b4 impacta el terror de la guerra reflejado en el rostro de los menores. En la foto g2 impacta el trato indigno que se le da al cadáver del supuesto guerrillero que a su vez se utiliza para generar

temor en los habitantes de la zona.

11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?

Las fotos CC1, b3 y b4 se tomaron durante la ofensiva guerrillera de 1989 en las zonas urbanas de Soyapango, SS. Se documentan civiles con sus niños buscando refugio de confrontaciones armadas y se muestra, de la misma manera, a refugiados de la guerra escapando de sus lugares de vivienda para ponerse a resguardo de la guerra. La última foto la g2, se tomó en Cuscatancingo en 1982 y se registra la acción de intimidación que los militares llevan en contra de la comunidad con la exposición del cadáver del supuesto guerrillero.

12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico. Del análisis visual del montaje aquí presentado se puede concluir:

a) Aunque la confrontación armada no fue permanente en la capital cuando está hizo presencia en la ciudad y su periferia, su accionar tuvo un efecto de terror muy nocivo en la niñez civil la cual experimento junto a su familia los efectos de su violencia que no sólo creo muerte y causó daños físicos a la población, sino que también afectó negativamente las psiquis de los menores como se puede ver en las fotografías mostradas en este montaje.

b) Los combates urbanos en las zonas de habitación de trabajadores, obligaron a sus residentes a buscar refugio fuera de sus hogares. En estos momentos de escape y búsqueda de seguridad, la integridad física de los menores y los miembros de su familia sufrió la violencia de la guerra al mismo tiempo que el estrés de guerra puso sobre mucha presión la psiquis de los mismos. Esta fue una presión que sin duda no estuvo libre de traumas que luego tendrían sus efectos en los menores.

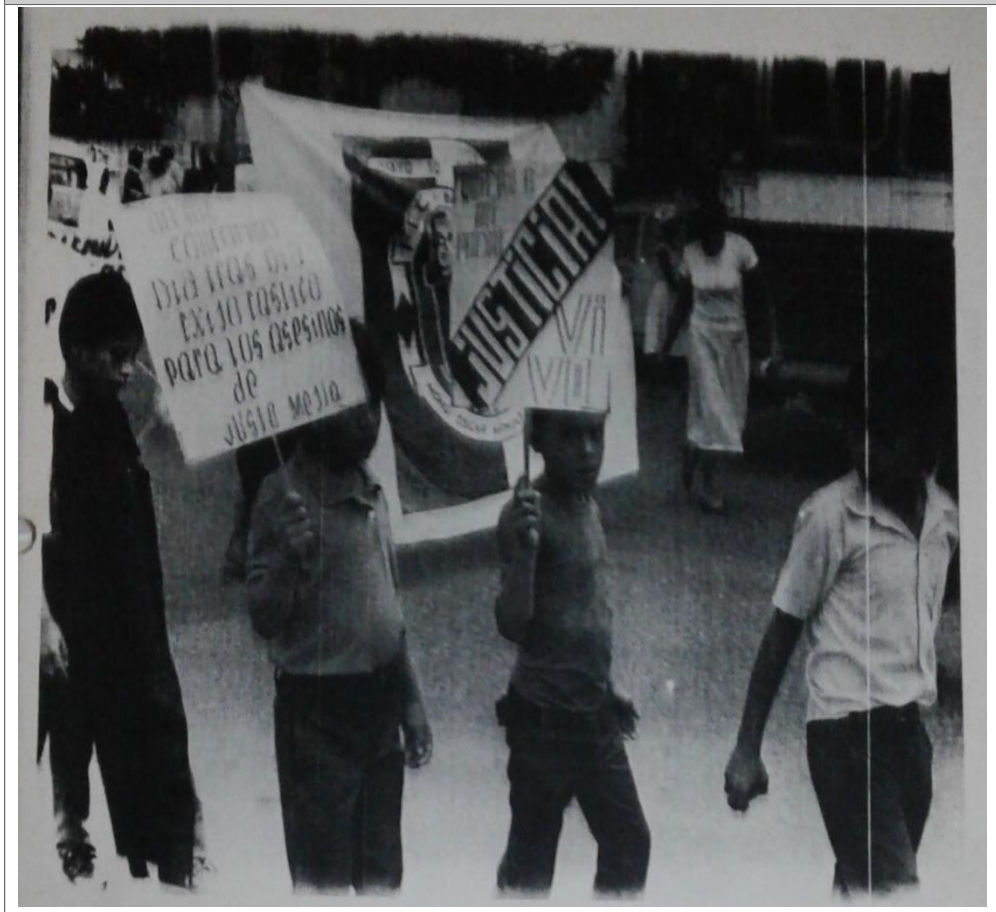
c) La fuerza armada con la exposición de los cadáveres de los combatientes guerrilleros en los vecindarios, generó terror tanto en los adultos como en la niñez. Este terror era parte del accionar de un Estado terrorista que con sus instituciones armadas, y las acciones de éstas,

buscaba imponer su autoridad, su control y el temor tanto en la mente de los adultos como de los menores que tenían que aprender desde pequeños el precio de rebelarse al Estado. Era el discurso estatal

el que fue retratado en la escena de la imagen y la forma en que tomaba presencia entre los habitantes de la zona urbana.

d) En los gestos de los menores en la foto g2, se nota temor a la acción violenta a la que les exponen los militares, pero al mismo tiempo se puede leer en estas expresiones una muestra de valentía de los menores que les permite indagar sobre las escenas de cadáveres que son obligados a presenciar al mismo tiempo que construyen en sus mentes una especie de costumbre a la violencia en la que estaba viviendo.

Montaje: Manipulación política de la Infancia

CÓDIGO: Foto tt1	CÓDIGO: Foto 39
	

Montaje: Manipulación política de la Infancia

CÓDIGO: Foto Ig1	CÓDIGO: Foto gd3

Niños campesinos en toma de la Embajada de Costa Rica, San Salvador, agosto de 1980.

Enfants paysans lors de la prise de l'Ambassade du Costa Rica, San Salvador. Aoû

Farmworker children during takeover of the Costa Rican embassy, August

Prisonniers politiques en gr

Political prisoners during hu

Montaje: Manipulación política de la Infancia

CÓDIGO: Foto gd5	CÓDIGO: Foto d6
Mitin de prisioneras políticas en cárcel de mujeres, Ilopango, San Salvador, junio de 1985. Meeting de protestation des prisonnières politiques dans la prison pour femmes à Ilopango, San Salvador. Juin 198. Protest meeting of political prisoners in the women's prison of Ilopango, department of San Salvador. June 198.	

Interpretación Visual para el montajeManipulaciónpolítica dela Infancia

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías? El título del montaje es Manipulación Política de la Infancia y el título es sugerido por las imágenes que muestran niños en marchas, tomas de embajadas y otros hechos políticos en los cuales se nota claramente que ellos no saben ni lo que están haciendo, no porque lo están haciendo y hay muchas evidencias visuales que así lo verifican. Los códigos de las seis imágenes son: foto tt1, foto 39, foto Ig1, la foto gd3, la gd5 y la foto d6.
2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?

   En la siguiente tabla se muestran los datos de los epígrafes del material fotográfico de este montaje:

CÓDIGO	LUGAR	FECHA	EPÍGRAFES	AUTOR
Foto tt1	San Salvador		Marcha de organización política.	Chinldren of the FMLN.
Foto 39	Ilopango, SS	1985	Huelga de prisioneras políticas con niñez en cárcel de Mujeres	Giovanni Palazzo
Foto Ig1	San Salvador		Niña en manifestación	Infancia y Guerra en E.S.
Foto gd3	San Salvador	Agosto, 1980	Niños en toma de la Embajada de Costa Rica.	No Hay Guerra que Dure Cien años.
Foto gd5	Ilopango, SS	Junio, 1985	Mitin de mujeres prisioneras en Cárcel de Mujeres	No Hay Guerra que Dure Cien años
Foto d6	San Salvador	1/01/1984	Protestas de desaparecidos	Robert Nickelsberg

3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?

Lo primero es mencionar que en este montaje aparecen menores en actividades políticas. Se notan principalmente cuatro clases de situaciones en las

que están inmersos estos niños y niñas. En dos fotos (la tt1 y la d6) se ven niños marchando en manifestaciones en las que se protestan por desaparecidos. En la foto tt1 en el plano de fondo se ve a una mujer arengando y dando instrucciones a los menores a todos los protestantes en la marcha. Hay dos fotografías (la gd5 y la foto 39) en la que se observan prisioneras políticas en un mitin y en una huelga (según el epígrafe de las fotos) protestando en Cárcel de mujeres. Las prisioneras se hacen acompañar de menores muy pequeños con los cuales han concurrido a la acción de protesta que realizan y que seguramente son sus hijos e hijas. En la fotografía gd3 en la fachada principal de la Embajada de Costa Rica se pueden observar niños muy pequeñitos que supuestamente acompañan la toma de la misma embajada como si fueran parte de la acción política. Por último, en la foto lg1 se ve una niña púber haciendo presencia y participando en una manifestación que ocurre en la plaza Francisco Morazán.

Cuatro de estas fotografías fueron tomadas en el centro de SS mientras que otras dos fueron tomadas en Ilopango en Cárcel de mujeres y en todas ellas hay menores participando en eventos políticos.

4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de la niñez civil en S.S.? Explique y detalle.

Las fotos muestran que una parte de la niñez civil participó de acciones políticas en su cotidianidad de la guerra en SS. Estas acciones eran llevadas a cabo por organizaciones de izquierda en SS. Al observar detenidamente se nota que la mayoría de menores en las fotografías son muy pequeños y, también, que son muy ingenuos como para estar participando de manera consciente en las acciones políticas. Por esta razón se concluye que en la cotidianidad de la guerra muchos menores fueron manipulados y, es probable que, hasta forzados, por las organizaciones políticas de izquierda para que participaran de sus acciones de protesta en SS.

5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.

Los sujetos principales de las fotografías son niños y niñas que están haciendo presencia en acciones políticas de izquierda en SS. De manera general se nota que son muy jóvenes y al ver detenidamente el material fotográfico se nota en sus rostros la falta de entusiasmo que los debiera impulsar a participar de esas acciones a parte de otras características visuales como los gestos. Los menores son participes de marchas, protestas, huelgas y toma de edificios diplomáticos.

6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?

Como los sujetos fotográficos son muy pequeños o muy menores (desde bebes hasta menores de 12 años aproximadamente) en sus rostros se lee esa ingenuidad infantil que es parte de personas de su edad y que claramente la aparta de los fenómenos que ocurren a su alrededor. Estos elementos visuales apuntan a su falta de participación voluntaria en las acciones políticas. Además, en su expresión facial se puede notar que estos menores no tienen la motivación para estar en esos lugares y, por eso mismo muestran desgano y falta de interés por estar allí. Lo que, si se nota, especialmente en la foto tt1 es que las acciones de estos menores son dirigidas por adultos.

La única excepción a lo dicho anteriormente sería la foto Ig1 en la cual se observa una púber en una marcha y de la cual no se puede afirmar nada. Lo opuesto es lo que ocurre en la foto gd3, en la que resulta muy evidente que los menores están siendo utilizados por los grupos de izquierda y que están siendo forzados a estar allí, en la toma de la embajada, sin que la niñez no tome ni siquiera consciencia de lo que allí acontece.

7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?

A nivel técnico sólo se puede señalar que se utilizaron aperturas altas para mostrar toda la escena que se muestra, es decir la técnica de la fotografía en ningún momento trata de por medio del uso de los puntos focales y la distorsión del campo focal ocultar alguna información, todo lo contrario, se trata de mostrar toda la escena de manera nítida y clara.

En lo referente a la composición de la imagen sí se puede decir que está ha sido estructurada de manera que la niñez fuera el punto de atención visual de las mismas. Este fin se alcanzó por dos vías: el enmarcado del sujeto visual y la ubicación del sujeto visual en el punto de atención de la fotografía.

8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?

Si hay alguna relación que se deba señalar en este montaje fotográfico esa relación no se deber ver entre la acción política y el Estado; la relación de poder que este fondo fotográfico muestra y que importa a esta investigación, es esa relación de poder que influye en comportamiento de los menores.

Vemos niños y niñas que no saben ni qué hacen, ni dónde están. Vemos menores, casi bebes, en la toma de la Embajada de Costa Rica que no tienen la más mínima consciencia de lo que allí ocurre. Y lo mismo ocurre con los menores que están en las marchas por los desaparecidos donde hay militantes de izquierda dirigiéndolos. En estos casos la manipulación es evidente y si se toma en consideración los casos de la niñez que eran secuestrados por la izquierda para ser utilizados en casas de seguridad (ver *El Día Más Esperado*) y, con mucha seguridad, varios niños que fueron reclutados a la fuerza por la guerrilla, la conclusión es evidente la mayoría de estos menores están siendo forzados a participar de acciones políticas que ponen en riesgo sus vidas, especialmente, en una época de represión en la que la vida humana no tiene ningún valor.

Así la relación de poder que nos interesa para esta investigación, es esa relación de manipulación que, por medio de la fuerza y el poder, las organizaciones de izquierda ejercen sobre estos menores para hacerlos participes de sus estrategias políticas.

9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?

Un discurso que se puede poner en contradicción al ver las fotos y

lo que en ellas se lee sobre la manipulación de los menores, es ese discurso que el FMLN

manejaba sobre los niños combatientes. Según dicho discurso los menores en la guerra luchaban de manera consciente contra la dictadura militar para proteger y liberar a su pueblo -sin duda ese fue el caso para algunos. De este discurso se puede poner en tela de juicio esa generalización que se hacía sobre los niños según el cual los mismos se unían a la guerra por su propia voluntad; es lo que queda en contra dicho. Los menores civiles que participan en las acciones políticas de izquierda no lo hacen con su voluntad, pues como ya fue demostrado fueron utilizados. Empero es necesario señalar que el discurso de los niños combatiente funcionó al FMLN para obtener ayuda extranjera para la guerra civil.

10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?

En este fondo fotográfico impactan las expresiones de ingenuidad que los menores muestran en las acciones políticas. Expresiones en los rostros que muestran que eran manipulados. También impacta ver niños muy pequeños en la toma de edificios, pues son casi bebes y porque resulta obvio que se utilizaban como escudo de protección por los adultos de izquierda que dirigían las acciones políticas. En última instancia se podría señalar que estos menores eran un mecanismo de persuasión que se utilizaba contra los cuerpos de seguridad de ese entonces. Se les disuadía a no realizar ninguna acción acosta de poner en riesgo la vida de los menores.

11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?

Las fotografías se tomaron en acciones políticas realizadas por dirigentes de izquierda en San Salvador. Estas situaciones eran marchas, huelgas, tomadas de embajadas y protestas en general.

12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico.

Las conclusiones sobre la cotidianidad de la guerra de los niños civiles que aparecen en las fotografías son las siguientes:

a. Una cantidad desconocida de menores civiles que habitaron en San

Salvador durante la guerra civil salvadoreña, participaron de acciones políticas realizadas por las organizaciones políticas de izquierda.

b. Un grupo de menores que participaban en estas acciones políticas eran manipulados para que así lo hicieran y, lo más probable es que hasta hayan sido forzados por las organizaciones políticas de izquierda.
c. En la realización es estas acciones políticas se utilizaron niños muy pequeños, casi bebes, en las acciones políticas con lo que se puso en peligro sus vidas.

TÍTULO: Niñez herida o asesinada	TÍTULO: Niñez herida o asesinada
CÓDIGO: Foto a6	CÓDIGO: Foto Ig2

TÍTULO: Niñez herida o asesinada

CÓDIGO: Foto gd17

Interpretación Visual para el montaje NiñezHerida oAsesinada

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías?

   En el montaje fotográfico de la Niñez Herida o Asesinada, se trabaja con tres fotografías cuyos códigos son: foto a6, foto Ig2 y la foto gd17.

2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?

CÓDIGO	LUGAR	FECHA	EPÍGRAFES	AUTOR
Foto a6	Col. Zacamil, SS.	Noviembre de 1989	Ofensiva Guerrillera del 89. Niñas heridas por bombardeo.	Francisco Campos
Foto Ig2			Niña mutilada por mina.	Infancia y Guerra en El Salvador.
Foto gd17	UCA, SS	Noviembre de 1989	Celina y su madre asesinada por militares (El Atlacatl)	No hay Guerra que Dures Cien Años

3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?

   Las tres fotografías muestran tres niñas que han sido heridas o asesinadas durante la guerra civil salvadoreña. En la foto a6 hay una menor de aproximadamente 13 años que ha sido herida en su vecindario debido a los bombardeos de las colonias periféricas de SS por Fuerza Aérea durante la ofensiva guerrillera de 1989. En la Ig2 se muestra una niña mutilada de pie debido a las minas que lo guerrilleros colocaban en distintas áreas del país. Finalmente, en la gdl17 se muestra los cadáveres de la niña Celina de 16 años y su madre, ambas asesinadas en la masacre de los padres jesuitas en la UCA.

4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de niñez civil en S.S.? Explique y detalle.

   En este caso el contenido visual de las imágenes está relacionado de manera directa a los efectos de la violencia de la guerra en la niñez civil

de la guerra. En muchas ocasiones debido a balas perdidas y al azar de encontrarse en conflictos armados los menores sufrieron el riesgo de morir o resultar heridos en dichos enfrentamientos.

Este es el caso de la adolescente de la foto a6 que terminó siendo víctima de la ofensiva guerrillera del 89, precisamente cuando la Fuerza Armada de forma arbitraria decidió bombardear las colonias de habitación en la periferia de SS. La foto Ig2 muestra el resultado de la estrategia de guerra del FMLN al minar distintos lugares sin importarles los efectos de esta horrorosa estrategia militar. En esta foto se ve una menor que ha perdido su pierna derecha por haberse parado en uno de estos explosivos. En la foto gd17 se ve el cadáver de la adolescente Celina que fue asesinada en la masacre de la UCA durante la ofensiva de 1989 por el ejército.

5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.

   Las imágenes fotográficas muestran niñas menores de edad que sufrieron los efectos directos de la violencia de la guerra. Hay dos situaciones primordialmente que ocurrían en la guerra, una era que una menor se encontrara atrapada en la violencia de la guerra al azar y la otra era producto de la sistematización de masacres y asesinatos de todo tipo como parte de la estrategia de guerra de los actores armados en el conflicto. Este es el caso de los sujetos de estas imágenes visuales dos de las cuales resultaron heridas y una que fue asesinada.

6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?

   La foto a6 muestra el dolor y la angustia de una menor que junto a su madre resultaron heridas producto del bombardeo de su colonia de habitación. En la menor se puede leer en su rostro dolor, pero también resignación. La foto Ig2 se lee no por las expresiones de la menor ya que aparentemente se bien, pero la falta de su pierna derecha por haber pisado una mina expresa su situación. Ser lisiado por minas para las menores implicaba tener afecciones psicológicas, físicas y ser afectados en el desenvolvimiento de su cotidianidad de socialización y actividades de sobrevivencia. En la foto gd17 brutal de los asesinatos hablan de la violencia de la guerra sistematizada en la niñez civil durante la guerra.

   Los mensajes de estas imágenes son interpretados desde cuerpos que han sufrido la violencia bestial de la guerra y por eso se

encuentran amputados, heridos o asesinados.

7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?

   A nivel técnico sólo se puede señalar que se utilizaron aperturas altas para mostrar toda la escena que se muestra, es decir la técnica de la fotografía en ningún momento trata de por medio del uso de los puntos focales y la distorsión del campo focal ocultar alguna información, todo lo contrario, se trata de mostrar toda la escena de manera nítida y clara.

   En lo referente a la composición de la imagen sí se puede decir que está ha sido estructurada de manera que la niñez fuera el punto de atención visual de las mismas. Este fin se alcanzó por dos vías: el enmarcado del sujeto visual y la ubicación del sujeto visual en el punto de atención de la fotografía.

8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?

   Más que relación de poder lo que se muestra es el efecto de la guerra de manera directa en los menores que han sido víctimas al azar en la guerra o de la estrategia planificada de las acciones armadas.

9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?

   Lo que se puede leer en estas fotos y quizá está sujeto a la interpretación del investigador tiene que ver con esa contradicción que hay en los discursos de los actores beligerante en el conflicto. En ambos discursos se encuentran las afirmaciones de que la lucha armada se realiza con el fin de ayudar al pueblo salvadoreño. Los militares luchan por la patria, por proteger al pueblo de bestial comunismo mientras que los grupos guerrilleros luchan para llevar a cabo una revolución social y económica que beneficie a las mayorías desposeídas de salvadoreños. En la práctica, la guerra muestra todas las contradicciones de estos discursos, pues tanto las acciones armadas de ambos bandos, la colación de minas en todo el país y la realización de masacres sistematizadas por parte del ejército

terminan afectando de manera grave a toda la población, incluido a los menores que en este caso son nuestros sujetos de investigación.

10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?

Impacta la violencia de la guerra, el encontrase con imágenes de niñez lisiada por las minas, asesinadas de manera sistemática o por haber resultado heridas en el azar de las batallas armadas.

11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?

Las fotografías se tomaron en lo que se podría llamar la cotidianidad de la guerra cuando su violencia llegaba de forma más pronunciada a San Salvador y sus colonias periferias. Las fotografías fueron tomadas durante la ofensiva del 89 y una fue tomada a una niña lisiada por las minas.

12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico.

Las conclusiones más importantes de este análisis del registro fotográfico son las siguientes:

a. Durante la guerra la niñez estuvo expuesta a resultar herida o asesinada al encontrarse por el azar en un enfrentamiento armado o por ser víctima del terror estatal que realizaban los militares.
b. La niñez civil resulto herida o asesinada debido a la campaña de minado del país que llevo a cabo el FMLN con motivos políticos y militares.
c. En las masacres realizadas de forma sistemática por los militares y cuerpos de seguridad muchos menores resultaron asesinados como parte de la estrategia del terror estatal.
d. El discurso de ambos bandos de luchar en la guerra por el pueblo salvadoreño tuvo su contradicción en las acciones bélicas de ambos actores armados ya que en su ejecución no les importó proteger a los menores y al pueblo afectado por la guerra de manera general.

TÍTULO: Niñez e institucionalidad	TÍTULO: Niñez e institucionalidad
CÓDIGO: Foto j3	CÓDIGO: Foto h5

Interpretación Visual para el montaje Niñez Herida e institucionalidad

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías? El montaje se llama Niñez Herida e Institucionalidad. El montaje tiene dos fotografías cuyos códigos son: foto j3 y foto h5.
2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?

CÓDIGO	LUGAR	FECHA	EPÍGRAFES	AUTOR
Foto j3	San Salvador	1986	Precariedad en el Hospital Maternidad y mortalidad infantil	Larry Towell
Foto h5	Hospital Bloom, SS	18 de enero de 1981.	Niñez abandonada en el hospital por los padres.	El Diario de Hoy

3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?

   En la fotografía j3 se ve un grupo de recién nacidos que han sido colocados en unas cajas de cartón a falta de cunas para ellos en el Hospital Benjamin Bloom. En la foto h5 se ve un grupo de diez niños en el Hospital Benjamin Bloom que han sido abandonados por su padre en el año de 1981 que fue un año cuando la guerra y la represión se cobraron bastantes víctimas en el país.

4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de niñez civil en S.S.? Explique y detalle.

   La relación entre la niñez y la cotidianidad de la guerra se muestra de forma sutil en las imágenes, y para comprenderla hay que saber que sucedía en ese entonces con la economía y la asignación de fondos públicos a las instituciones encargadas de velar por la niñez. Las fotos muestran la precariedad de condiciones que existían en el Hospital Bloom para brindar un servicio médico efectivo. A falta de cunas para darle estancia a los recién nacidos, se utilizaban cajas de cartón. El reporte de la UNICEF de 1988 sobre las condiciones de la niñez durante la guerra, señala que los sistemas de salud y educación estaban colapsados y, lo mismo sucedía con guarderías que por falta de fondos excedían su capacidad para dar protección a los menores. La

economía de guerra tenía colapsada a las instituciones encargadas de proteger a la niñez salvadoreña y eso se refleja en la foto j3.

En la foto h5 se puede notar los resultados indirectos de la represión en la niñez salvadoreña. Los padres al vivir situaciones desesperadas de persecución, falta de trabajo, o sea de los efectos de la violencia de la guerra, del Estado represivo y de problemas sociales, se vivían obligados a abandonar a sus hijos con la esperanza de que el Estado o alguien más se encargaran de ellos. Eso muestra está foto un grupo de diez niños que fueron llevados a pasar consultas médicas al hospital, pero que luego fueron abandonados. En el contexto de la guerra la mejor explicación es la que se acaba de explicar aquí.

5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.
   Los sujetos de estas fotografías son niños que pequeños cuya infancia está entre la de cero y ocho años aproximadamente.
6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?
   En el caso de este montaje ninguna fotografía muestra información visual que tenga como origen el lenguaje corporal. En la foto h5 las expresiones de los menores se relacionan más a la curiosidad del acto fotográfico que a la situación de abandono que sufren y que no es captada por la fotografía más que en su epígrafe.
7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?

   A nivel técnico sólo se puede señalar que se utilizaron aperturas altas para mostrar toda la escena que se muestra, es decir la técnica de la fotografía en ningún momento trata de por medio del uso de los puntos focales y la distorsión del campo focal ocultar alguna información, todo lo contrario, se trata de mostrar toda la escena de manera nítida y clara.

   En lo referente a la composición de la imagen sí se puede decir que está ha sido estructurada de manera que la niñez fuera el punto de atención visual de las mismas. Este fin se alcanzó por dos vías: el enmarcado del sujeto visual y la ubicación del sujeto visual en el punto de atención de la fotografía.

8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?

   Estas fotos sólo tratan de mostrar la precariedad de la infancia en el país debido a la guerra. La falta de recursos en las instituciones encargadas de velar por la infancia y el abandono mismo que sufren los menores debido al conflicto de la guerra.

9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?

   Las fotografías sólo buscan documentar la precariedad de la infancia de la guerra no hay discursos que muestre o al menos que interesen para esta investigación y sus objetivos.

10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?

    En el montaje impacta ver a los recién nacidos siendo atendidos en cajas de cartón en el mejor hospital del país. En la foto h5 impresiona ver la cantidad de niños que estaban siendo abandonados durante la guerra.

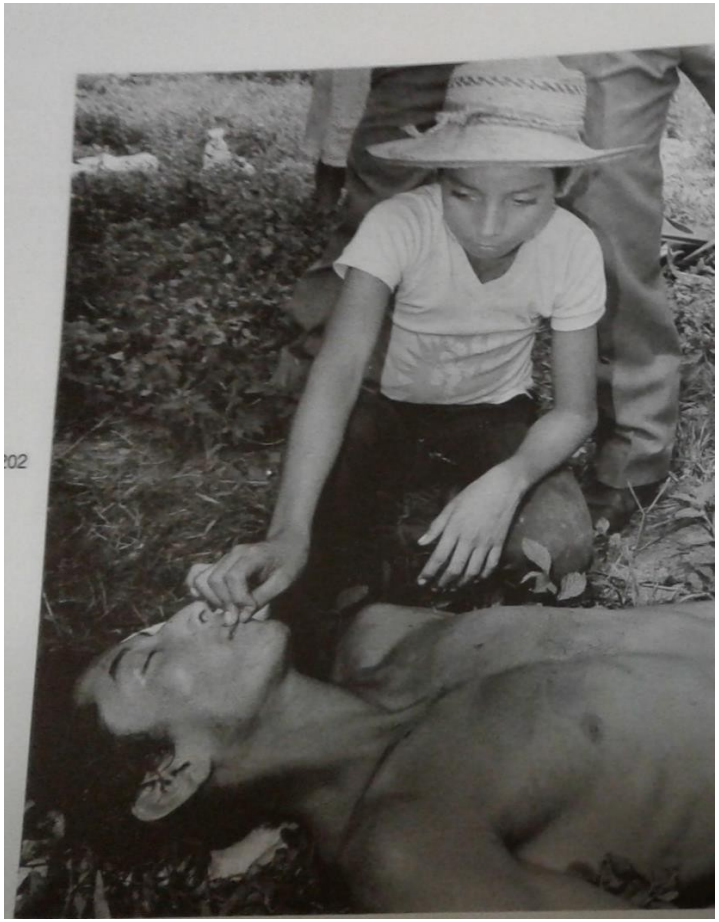
11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?

    Las fotografías se tomaron a menores en el Hospital Benjamin Bloom y el Hospital de Maternidad.

12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico. Del análisis visual del montaje aquí presentado se puede concluir:

    a. La situación de precariedad de las Instituciones encargadas de proteger a la infancia durante la guerra era muy grave, pues había falta de recursos materiales y humanos debido a la falta de asignación de fondos.
    b. La economía de guerra afectó las condiciones de vida de la infancia negativamente, pues no permitió asignar fondos suficientes al sistema de salud, al educativo y a las guarderías encargadas de velar por la niñez.
    c. Durante el conflicto una cantidad desconocida pero probablemente alta

de niños y niñas fue abandonada por sus padres en las instituciones del Estado como los nosocomios debidos probablemente a la crisis de la guerra.

TÍTULO: Estructura familiar, niñez	TÍTULO: Estructura familiar, niñez
CÓDIGO: Foto j5	CÓDIGO: Foto gd8
	
TÍTULO: Estructura familiar, niñez	TÍTULO: Estructura familiar, niñez

CÓDIGO: Foto h3	CÓDIGO: Foto h4

TÍTULO: Estructura familiar, niñez

CÓDIGO: Foto j2 (momento de tensión)

Interpretación Visual para el montaje Estructura familiar, niñez

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías? El montaje de estas fotografías se llama Estructura Familiar Niñez y está compuesto por cinco fotografías. Los códigos del material fotográfico son: foto j5, foto gd8, foto h3, foto h4 y foto j2.

2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?

CÓDIGO	LUGAR	FECHA	EPÍGRAFES	AUTOR
Foto j5	San Salvador	Noviembre, 1989	Mujer herida con su hijo en hospital. Ofensiva guerrillera del 89	Larry Towell
Foto gd8	Apopa, SS	Octubre de 1988	Niño con padre asesinado por militares	No Hay Guerra que Dure Cien Años
Foto h3	Santa Marta, SS	13/01/1981	Manuel Aquino llora la muerte de su hermano	Archivo de El Diario de Hoy
Foto h4	San Salvador	18/01/1981	Relaciones de poder entre los militares y las familias humildes.	Archivos de El Diario de Hoy
Foto j2	Avenida Roosevelt	1991	Momento de tensión, mujer atraviesa calle llena de militares.	Larry Towell

3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?

Los temas que sobresalen en este montaje fotográfico en sus elementos visuales son de tensión previa a la violencia, drama de sufrimiento causado por la violencia de la guerra y las relaciones de poder en este caso entre los militares y familias humildes. Estos temas son delicados, pues todo ocurrió en el contexto de la desestabilización de

núcleos familiares de los niños civiles de la guerra. Los efectos de estas acciones violentas son los que más afectaban negativamente la psiquis de la niñez. Al dañarse las familias con la muerte de sus miembros, la tensión nerviosa

generada por la violencia y las relaciones de poder verticalistas entre los sujetos beligerantes y éstas, ocurría que la niñez perdía estabilidad económica, emocional y se veía afectada en la seguridad que recibía de sus familiares. Todo esto redundaba en una desestabilización psicológica en los menores de manera general.

4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de niñez civil en S.S.? Explique y detalle.

   En lo referente a la cotidianidad de la guerra, se puede notar en el registro fotográfico que una porción de la niñez se vio afectada en su psiquis por acciones muy desestabilizadoras de la guerra que dañaron las estructuras familiares. Estas estructuras eran las bases del desarrollo físico, psicológico y educativo de la niñez, en general el desarrollo personal de los menores. Esto acontecía en el día a día de la actividad diaria, pues la guerra nunca paraba y aunque no hubiera acciones armadas todo el tiempo las acciones de los escuadrones de la muerte, los cuerpos de seguridad y los atentados de la guerrilla no se detenían.

5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.

   Los sujetos de las fotografías son familias de la niñez civil de la guerra. Las familias de estas fotografías han sido documentadas en situaciones violentas de la guerra en la cual sus estructuras se han visto afectadas por la muerte de sus miembros, la tensión nerviosa ocasionada por la guerra y las relaciones de poder en las que estaban sumergidas en su relación con los sujetos beligerantes de la guerra.

6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?

   En las expresiones corporales mostradas por las imágenes se puede ver dolor, resignación, confusión y temor, sobre todo hay mucho drama causado por la violencia de la guerra. Son los traumas de la guerra debido a sus terribles efectos en los sujetos de estas imágenes.

7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?

   A nivel técnico sólo se puede señalar que se utilizaron aperturas altas para mostrar todas las escenas que se muestran, es decir la técnica de la fotografía en ningún momento trata por medio del uso de los

puntos focales y la distorsión del

campo focal ocultar alguna información, ocurre todo lo contrario: se trata de mostrar toda la escena de manera nítida y clara.

En lo referente a la composición de la imagen sí se puede decir que está ha sido estructurada de manera que las familias fueran el punto de atención visual de las mismas. Este fin se alcanzó por dos vías: el enmarcado del sujeto visual y la ubicación del sujeto visual en el punto de atención de la fotografía.

8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?

   Tres fotografías son documentales, la excepción son las fotos h4 y j2. La foto h4 es muy interesante ya que muestra esa relación verticalista de poder que existía entre familias humildes y los cuerpos de seguridad del Estado. La imagen muestra una señora ofreciendo una bebida a un militar –parece un café- mientras que un menor observa toda la situación en la que de manera implícita está el sometimiento y el temor de la población hacia los militares. El fotógrafo trato recrear en foto una supuesta armonía entre los militares y la población, pero fallo en su propósito, pues en los gestos de la señora que interactúa con el militar y la distancia que establece la señora que está de fondo demuestra algo más. Se nota que en esta relación la señora ofrece a las militares bebidas con el propósito de ganarse su simpatía con los militares; el propósito es evitar convertirse en víctimas del poder armado y de proteger a la familia. Lo interesante es que, en el proceso, el niño aprende sobre esta relación de poder y sobre todo del lugar que él y su familia ocupan en esa relación.

   La foto j2 se muestra a una mujer que se encuentra en un momento de tensión que amenaza en terminar en violencia, en la represión probablemente en contra de manifestantes por parte de antimotines militares. La relación entre la mujer y esas fuerzas de seguridad es de sometimiento total, de amenaza a la integridad física, así ella no tiene otra alternativa más que escapar del lugar. La mujer atraviesa la calle Roosevelt en compañía de su hijo. La mujer tuvo la mala suerte de encontrarse en la situación al azar, ella sólo pasa como un peatón.

9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?

   El discurso que impera en las fotos h4 y j2, que se encuentra presente es el del terror. Los sujetos se encuentran a merced de los militares que en cualquier momento pueden atentar contra su integridad física. Y es interesante que más que ofrecer resistencia, los sujetos de las imágenes responden con soluciones como el ingenio o el tratar de escapar de la situación peligrosa. Así la mujer de la foto h4 trata de ganar el favor de los militares mientras que la mujer de la fotografía j2 simplemente trata de escapar.

10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?

    Los elementos visuales que más impactan, son los elementos pictóricos que documentan la destrucción de las familias en esos momentos en los que son víctimas de la violencia de la guerra y esas situaciones en las que deben relacionarse con los sujetos de poder que pueden herirlos, desaparecerlos y hasta matarlos.

11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?

    Las situaciones que se documentan tienen que ver con la violencia originada por la guerra en las que las estructuras de las familias han sido destruidas o se encuentran en riesgo de ser dañadas.

12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico. Las conclusiones que se pueden obtener de este material fotográfico son las siguientes:

    a. En la cotidianidad del diario vivir, la guerra ponía constantemente en riesgo la integridad de las familias ya que existían múltiples formas que podían generar daños traumáticos entre sus miembros e inclusive podía dañar la estructura misma de la familia con la muerte de sus ellos.
    b. Las estructuras familiares que aseguran el desarrollo personal de la niñez civil fueron destruidas por la violencia de la guerra con lo cual mucho menores se vieron afectados ya sea psicológicamente o en el

desarrollo físico.

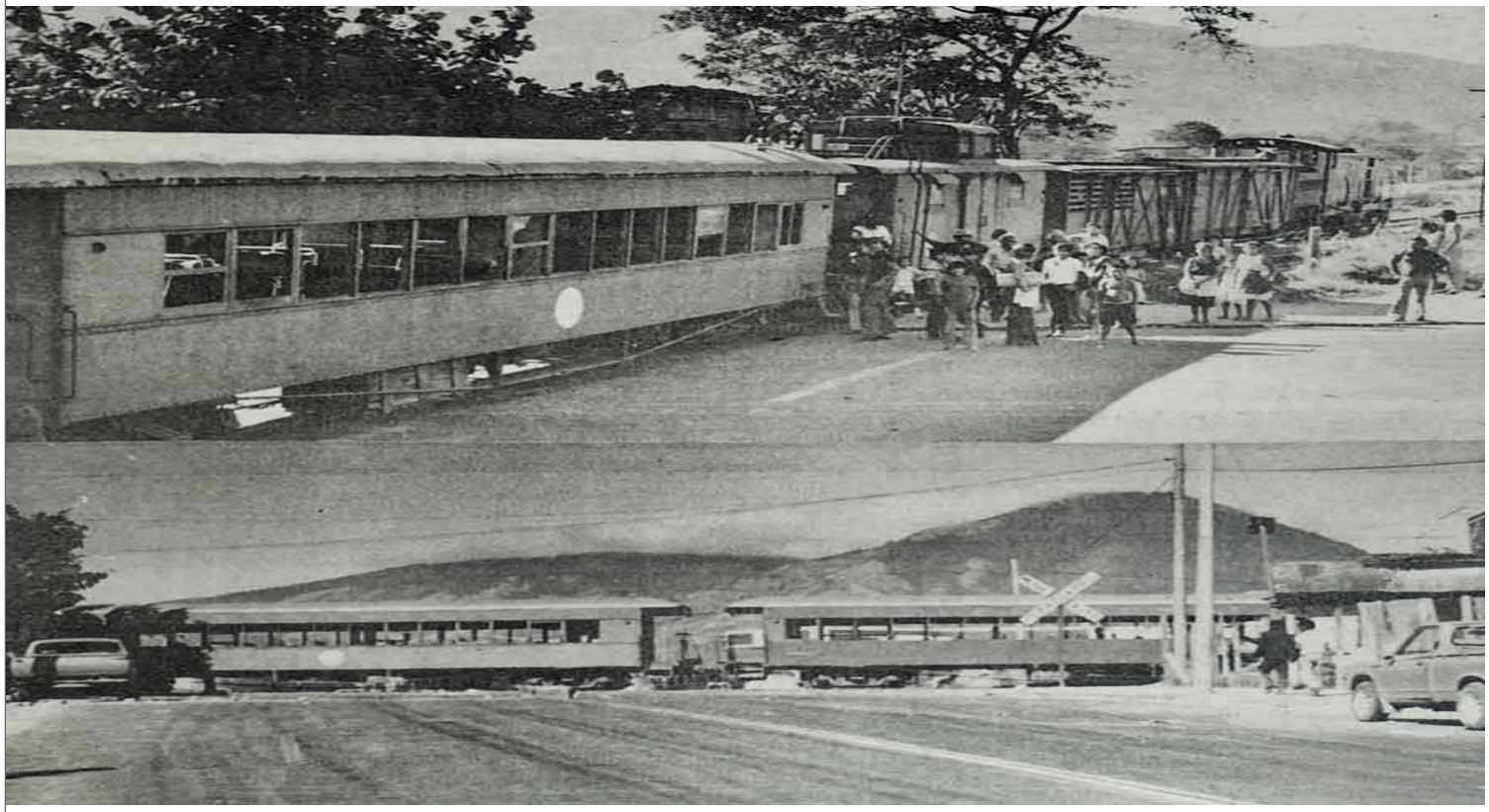
c. Las estructuras de las familias estaban sujetas a ser dañadas ya sea por la tensión que la guerra causaba, las relaciones de poder a las que se sometían en su socialización con los sujetos beligerantes y la misma violencia de la guerra que llevaba la muerte y destrucción a las familias.
d. A las relaciones de poder verticalistas entre los sujetos beligerantes y las familias, se podía oponer la genialidad de los miembros de las familias y el sentido común que a veces simplemente dictaba el escapar de situaciones peligrosas.

TÍTULO: Condiciones de vida de la niñez	TÍTULO: Condiciones de vida de la niñez
CÓDIGO: Foto 57	CÓDIGO: Foto j1
 Campo de refugiados en San Salvador. Los desplazados por la guerra civil solían ocupar terrenos del Estado o algunos pertenecientes a Iglesias.	

TÍTULO: Condiciones de vida de la niñez	TÍTULO: Condiciones de vida de la niñez
CÓDIGO: Foto j9	CÓDIGO: Foto gd15
	Résidents de Soyapango fuient les combats acharnés durant l'offensive de la guérilla.

TÍTULO: Condiciones de vida

CÓDIGO: Foto h1



Interpretación Visual para el montaje Condiciones de Vida de la Niñez

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías? El título de este montaje fotográfico es Condiciones de Vida de la Niñez y sus códigos son: foto 57, foto j1, foto j9, foto gd15 y foto h1.

2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?

CÓDIGO	LUGAR	FECHA	EPÍGRAFES	AUTOR
Foto 57	San Salvador	1984	Campo de refugiados en San Salvador	Giovanni Palazzo
Foto j1	Soyapango, SS	Noviembre, 1989	Viviendas bombardeadas por la FAS	Larry Towell
Foto j9	Soyapango, SS	Noviembre, 1991	Niño y familia que habitan en basurero.	Larry Towell
Foto gd15	Soyapango, SS	Noviembre, 1989	Residentes huyen de combates en sus sitios de habitación.	No Hay Guerra que Dure Cien Años
Foto h1	Termina de Oriente Soyapango, SS	12 de enero de 1981	Gente, incluidos niños, atrapados en sabotaje de la guerrilla.	Archivo El Diario de Hoy

3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?

Las fotografías muestran adultos y niños sufriendo los efectos directos e indirectos de la guerra en los lugares que habitan o en los sitios que transitan en SS. Principalmente se muestra en las fotografías situaciones que son resultados directos de los ataques de la FAS o la guerrilla y que ocurrieron en confrontaciones entre ambos bandos. También, se nota como la calidad de vida en la cotidianidad de la guerra se ve negativamente afectada ya sea de manera directa o indirecta. Por ejemplo, durante la ofensiva guerrillera del 1989 se notan casas de habitantes que han sido destruidas por bombardeos de aéreos. En otras situaciones se ve como la

economía de guerra reduce la existencia humana a niveles precarios de vida como en la foto j9 o la foto 57 en la que se puede ver la pobreza y la precariedad del hacinamiento del espació que habitan los refugiados.

Según la información visual de estas fotografías la cotidianidad de la guerra reduce la existencia humana no sólo a la precariedad de la pobreza sino también a la violencia que de manera azarosa pone en riesgo la vida de los capitalinos y en especial de los niños que aparecen en todas estas imágenes.

4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de niñez civil en S.S.? Explique y detalle.

   El contenido visual muestra como la guerra de forma directa e indirecta precarizaba la vida de la gente y los menores en SS por dos vías: la destrucción de los bienes materiales, la pobreza como resultado de la economía de guerra y la violencia que ponía en riesgo la vida de todos y todas.

5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.

   Los sujetos de las imágenes son adultos y la niñez de SS y su periferia. Se muestran como víctimas de una guerra que precariza cada vez la existencia de la población a la vez que la pone en riesgo por las acciones bélicas de los contendientes. Muestra el sin sentido de idealizar la guerra desde cualquier lado de la acción armada.

6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?

   De las cinco fotos sólo hay cuatro en la que se puede notar por la cercanía de la toma las expresiones corporales de los sujetos de las imágenes. En foto 57 se puede leer en los rostros una especie de temor entre los adultos y los menores, aunque lo que más sobre sale es un sentimiento de incertidumbre con respecto a la situación que está viviendo en el campamento de refugiados. Pareciera que esa incertidumbre tiene que ver con la precariedad de la existencia que llevan en el campamento, la foto habla del hacinamiento en el que viven y, sobre, toda la falta de perspectiva de mejorar esa mala situación. Aun cuando en la niñez existen estas emociones, también, se puede leer en sus rostros curiosidad por conocer que ocurre en el preciso momento en que todo mundo se ha reunido para la toma de las fotos.

   En la foto j11 en los niños se observa una expresión de sorpresa en los

menores al descubrir su casa de habitación totalmente destruida por el bombardeo de la FAS. Por otra parte, se observa como un adulto mayor trata de escapar de esta mala

situación por medio de la música, pues tocar la guitarra pareciera que le brinda un escape a lo que le ha sucedido.

En la foto j11 la imagen documenta un niño cuya familia vive en un basurero, en franca pobreza y muy malas condiciones de existencia, sin embargo, la situación de infancia del menor parece mantener su mente ocupada fuera de la situación de pobreza extrema en la que él y su familia deben subsistir.

Finalmente está la foto gd15. En esta es difícil ver los rostros de los refugiados que huyen de sus sitios de habitación debido a las acciones armadas, empero se puede notar que con sus acciones piden que no se les ataque ya que ellos no representan ningún tipo de peligro para nadie. Muestran banderas blancas para que no se les ataque, pero aun así está en su camino un retén de la Fuerza Armada en el que los soldados los están requisando.

7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?

A nivel técnico sólo se puede señalar que se utilizaron aperturas altas para mostrar todas las escenas que se presentan, es decir la técnica de la fotografía en ningún momento trata por medio del uso de los puntos focales y la distorsión del campo focal ocultar alguna información, ocurre todo lo contrario: se trata de mostrar toda la escena de manera nítida y clara.

En lo referente a la composición de las imágenes sí se puede decir que estás ha sido estructurada de manera que los adultos y los menores fueran el punto de atención visual de las mismas. Este fin se alcanzó por dos vías: el enmarcado del sujeto visual y la ubicación del sujeto visual en el punto de atención de la fotografía.

8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?

La fotografía gd15 es la única imagen en la que se puede encontrar de manera directa una relación de poder entre los sujetos de la imagen. Por un lado, se nota gente pidiendo que se respete su vida por medio de acciones en las que el simbolismo en el uso de banderas blancas muestra que sus

vidas están a merced de los combatientes por lo cual la población pide que se les respeta la vida y que no se les vea como entes

de peligro. Por otro lado, se nota en la misma fotografía gente que se está subordinando al poder de los militares al permitirles que se les requise que es como debía ser en esa situación de guerra en la cual la vida de los civiles no gozaba de ninguna garantía.

9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?

   Como las fotos hacen referencia a múltiples situaciones que son resultado directo e indirecto de la guerra no se puede decir que muestren de manera directo alguna clase de discurso. Este montaje no hace otra cosa más que documentar efectos de la guerra en la población de SS tanto en adultos como menores.

10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?

    En estas fotografías impacta inmediatamente, la destrucción, la pobreza y el peligro en el diario vivir de los capitalinos. Es impresionante como podía ser destruida la casa de alguien, así como las condiciones precarias de vida en las que vivían las personas tanto por la pobreza como por el desplazamiento de los refugiados.

11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?

    Las fotos fueron tomados al largo de los doce años en los que ocurrió la guerra civil salvadoreña y documentan los efectos de esta en la población, en especial de los menores. Situaciones de peligro y condiciones precarias de pobreza generadas por la economía de guerra.

12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico. Las conclusiones del análisis visual de este montaje fotográfico son las siguientes:

    a) En la cotidianidad de la guerra el nivel de vida de la niñez se redujo a un nivel de precariedad de subsistencia ya sea de manera indirecta por una economía de guerra que generaba pobreza o de manera directa por un conflicto bélico que destruía la riqueza material de la población en general constantemente.

    b) Como lo muestra la foto j11 y otras fotos mostradas en otros

montajes, las colonias de habitación de la clase trabajadora en la periferia fueron bombardeada

por la FAS en esos momentos en los que la violencia armada de la guerra llego a

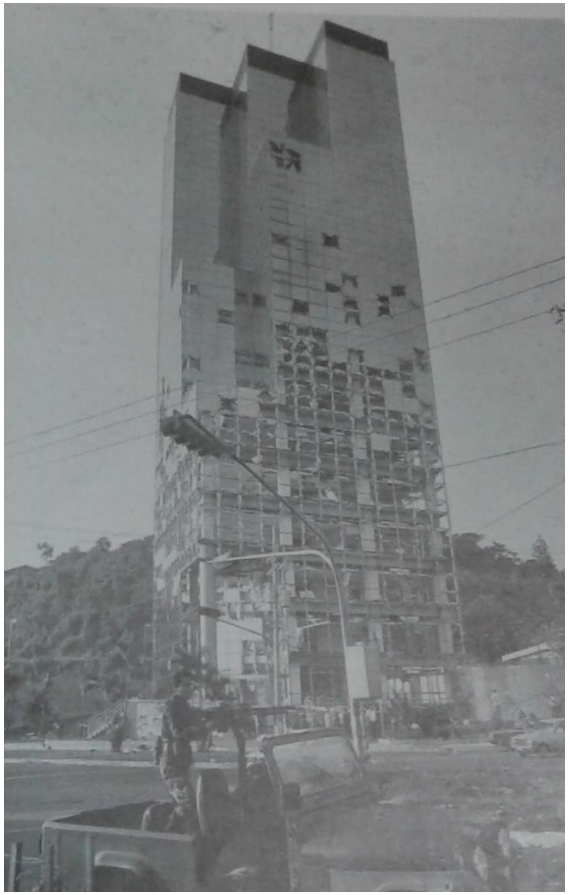
SS. La FAS no respeto a la población ni en su integridad física ni en los bienes materiales que poseía.

c) Según la información visual de este montaje la cotidianidad de la guerra, expuso a la niñez a violencia de la guerra que destruyó sus medios de existencia y que puso en riesgo la vida de los mismos tanto como producto del azar de las acciones violentas o por ataque sistemáticos realizados en este caso por la FAS.

d) Como se muestra en la foto 57, pareciera que, en los campos de refugiados, la niñez y sus familiares vivían condiciones precarias de vida que eran resultado del hacinamiento y la falta de recursos materiales y económicos.

e) El montaje muestra como tanto la guerrilla como la FAS puso en riesgo la vida de la población con sus acciones de insurgencia y contrainsurgencia en SS.

ÍTULO: Violencia en zona urbana	TÍTULO: Violencia en zona urbana
CÓDIGO: Foto j4	**CÓDIGO: Foto e1**

TÍTULO: Violencia en zona urbana	TÍTULO: Violencia en zona urbana
CÓDIGO: Foto gd9	CÓDIGO: Foto gd11
	

TÍTULO: Violencia en zona urbana	TÍTULO: Violencia en zona urbana
CÓDIGO: Foto gd12	CÓDIGO: Foto gd13

TÍTULO: Violencia en zona urbana	TÍTULO: Violencia en zona urbana
CÓDIGO: Foto gd14	CÓDIGO: Foto gd16

TÍTULO: Violencia en zona urbana

CÓDIGO: Foto h2

Guía de InterpretaciónVisual para el montaje Violencia enZona Urbana

1. ¿Cuál es el título del montaje fotográfico y cuáles es la codificación de sus fotografías? El título de este montaje es el de Violencia en Zona Urbana. Las fotografías utilizadas en este montaje son nueve y se han codificado como se muestra a continuación: foto j4, foto e1, foto gd9, foto gd11, foto gd12, foto gd13, foto gd14, foto gd16 y foto h2.
2. ¿Cuáles son los datos generales de los epígrafes de las fotografías?

CÓDIGO	LUGAR	FECHA	EPÍGRAFES	AUTOR
Foto j4	San Salvador	Noviembre, 1989	La FAS aterroriza civiles con cadáveres de niños guerrilleros.	Larry Towell
Foto e1	Cuscatancingo, SS	Marzo, 1982	Ejército en barrio pobre avanza contra guerrilleros.	Mike Goldwater
Foto gd9	San Salvador	Octubre, 1988	Coche bomba explota en restaurante.	No hay Guerra que Dure Cien Años
Foto gd11	San Salvador	Julio, 1989	Rockets disparados a la Torre Democracia.	No hay Guerra que Dure Cien Años.
Foto gd12	San Marta, San Jacinto	Noviembre, 1989	Barricada de la Guerrilla.	No hay Guerra que Dure Cien Años.
Foto gd13	Ciudad Delgado, SS.	Noviembre, 1989	Viviendas bombardeadas por la FAS	No hay Guerra que Dure Cien Años.
Foto gd14	Los Santos, Soyapango.	Noviembre, 1989	Viviendas bombardeadas por la FAS.	No hay Guerra que Dure Cien Años.
Foto gd16	Zacamil, SS	Noviembre, 1989	Familias huyen de combates en sus zonas de residencia.	No hay Guerra

				que Dure Cien Años.
Foto h2	Col. Lamatepec, Soyapango	13 de enero, 1981	Viviendas bombardeadas por la FAS.	Archivo de El Diario de Hoy

3. ¿Qué elementos visuales principales tiene en común el montaje fotográfico?
   Los elementos visuales de este montaje hacen referencia a actos violentos realizados en la guerra tanto por la guerrilla como por el ejército, también en la foto gd16 se documenta una familia de refugiados huyendo de sus viviendas debido al conflicto armado.
4. ¿Cuál es el contenido visual relacionado a la cotidianidad de niñez civil en S.S.? Explique y detalle.

   El contenido visual muestra el peligro constante al que estaba sometida la población en general y la niñez en el SS de la cotidianidad de la guerra civil. Muestra la constancia de la violencia en la ciudad que se podía básicamente categorizar en la violencia de la guerra cuando la lucha armada llegaba a SS y los constantes atentados de la guerrilla realizados en la ciudad. Del material visual se puede intuir que muy probablemente los combates armados ocurrían en las colonias periféricas de SS mientras que los atentados guerrilleros ocurrían en todos lados de la capital de manera permanente.

   Seis fotografías documentan la ofensiva guerrillera del 1989 mientras que las restantes tres pertenecen a otras fechas de la década de los 80´s.
5. Describa el sujeto de las imágenes y la forma en que se muestran.

   Este montaje se ha diseñado, y sus fotos se han excogitado, de manera que se pudiera conocer los peligros de la guerra en su diario accionar en SS. No se buscaba encontrar un sujeto específico más que documentar el peligro al que la guerra constantemente exponía a la población y, como es de esperar, a la niñez civil que en cualquier momento se podría encontrar atrapada en estas acciones bélicas.

   En estas fotos se documentan las acciones militares y los atentados guerrilleros en la capital de El Salvador. Así se documentan las acciones, aunque en las fotos también aparece la población, la niñez y en menor medida, los actores beligerantes.

6. ¿Qué muestran las expresiones y el lenguaje corporal en el montaje?

   Por la naturaleza del contenido registrado en estas imágenes –acciones bélicas- y por la clase de enmarcado con el que se trabaja, en estas fotos resulta difícil leer lenguaje corporal. El enmarcado de la mayoría de estas imágenes es escénico, o sea que se utiliza el gran plano general que busca más mostrar situaciones escénicas que sujetos visuales. Esa es la razón por la que no se puede leer lenguaje corporal.

7. ¿Cuál es el papel de la técnica y la composición en el discurso de la imagen?

   A nivel técnico sólo se puede señalar que se utilizaron aperturas altas para mostrar todas las escenas que se presentan, es decir la técnica de la fotografía en ningún momento trata por medio del uso de los puntos focales y la distorsión del campo focal ocultar alguna información, ocurre todo lo contrario: se trata de mostrar toda la escena de manera nítida y clara.

   En lo referente a la composición de las imágenes sí se puede decir que estás ha sido estructurada de manera que en el plano sólo se puedan mostrar escenas generales, por eso la técnica de composición se conoce como gran plano general. Este plano sólo busca documentar lugares y situaciones más relacionadas con espacios amplios que con sujetos fotográficos.

8. ¿Qué relaciones de poder muestra la fotografía? ¿Qué contestación al poder se puede inferir de la foto?

   Más que relaciones de poder las fotografías lo que hacen es registrar la cotidianidad de la guerra en la capital y el peligro constante que representó para su población.

9. ¿Cuál es el discurso en el material visual del montaje fotográfico? ¿Qué resistencias o contradicciones del discurso se pueden notar?

   Este montaje rompe con los discursos de los contendientes sobre una guerra que se luchaba a favor del pueblo salvadoreño. Esto no significa que la guerra no haya tenido sus raíces históricas, sociales y económicas, lo que podría indicar es que las acciones armadas resultaban en víctimas civiles entre los cuales había muchos menores. Al mismo

tiempo la guerra precarizó la vida de la población en general en lo referente al acceso a recursos materiales.

10. ¿Qué impacta inmediatamente de las fotos en el montaje?

Impacta la destrucción y la violencia de los atentados guerrilleros, así como las acciones militares que no respetaron ni la vida de los civiles ni sus bienes materiales al bombardear sus sitios de habitación, lo cual era una práctica sistematizada como se ven en las fotografías.

11. Describa las situaciones en las que se tomaron las fotografías. ¿Qué estaba sucediendo?

Las situaciones de guerra documentadas son atentados guerrilleros y acciones militares y entre estas se tienen: atentados dinamiteros, destrucción de infraestructura importante del país-Torre Democracia, destrucción de casas en colonias de trabajadores, terror realizado contra residentes de lugares de habitación en la periferia de SS, terror contra la población realizado con la exposición de cadáveres de guerrilleros, lucha armada urbana entre los sujetos contendientes y refugiados que escapan a la violencia que ha llegado a sus sitios de habitación.

12. Haga una síntesis de las conclusiones más importantes del montaje fotográfico. Las conclusiones del análisis de este montaje son las siguientes:

a) En la cotidianidad de la guerra la niñez civil de SS estaba expuesta a acciones intermitentes de los militares y la guerrillera resultantes del conflicto bélico directo que ocurría.
b) En la cotidianidad de la guerra la niñez civil de SS estaba expuesta al accionar constante de grupos terroristas de los bandos contendientes que realizaban acciones violentas terrorista en toda la capital en cualquier momento.
c) Como las fotos lo registran, era una práctica constante el que la FAS bombardeara las colonias de habitación de la clase trabajadora en la periferia de SS; estos actos no fueron producto sólo de la ofensiva guerrillera de 1989 como lo muestra la foto h2. Así con ataques sistemático la FAS ponía asesinaba y ponía en riesgo la vida

de la niñez y el resto de la población.

d) La cotidianidad de la guerra no entendía ni de razones ni de idealismo, pues asesinaba y ponía en riesgo la vida de la niñez y la ciudadanía. En la práctica los discursos apologéticos a la guerra tanto de la derecha como de la izquierda quedaban en clara contradicción con los resultados mortales y las victimas que producía.

Conclusionesdel análisisvisual delosmontajesfotográficosdeesta investigación

1. Las imágenes demuestran que buena parte de la niñez civil sufrió el terror por vía de las acciones bélicas y la guerra psicológica. En las fotografías se observan niños y niñas dirigiendo sus miradas a personas que han sido asesinadas de formas brutales y, aunque muchos por ser menores no comprenden el fenómeno de manera íntegra, en sus mentes, el temor a las experiencias vivenciadas quedó indeleble en sus mentes.
2. En los gestos mostrados por las imágenes, se puede notar que los menores podían haber naturalizado la muerte violenta y que podían afrontarla saliendo a su encuentro como forma de resistencia al terror Estatal que les impone vivenciar los cadáveres de opositores políticos, más a largo plazo las secuelas sin duda deben haber hecho mella en sus vidas.
3. En este registro fotográfico aquí presentado se documenta a la niñez de la clase obrera como víctima principal de la guerra en SS.
4. Aunque la confrontación armada no fue permanente en la capital cuando está hizo presencia en la ciudad y su periferia, su accionar tuvo un efecto de terror muy nocivo en la niñez civil la cual experimento junto a su familia los efectos de su violencia que no sólo creo muerte y causó daños físicos a la población, sino que también afectó negativamente las psiquis de los menores como se puede ver en las fotografías mostradas en este montaje.
5. La fuerza armada con la exposición de los cadáveres de los combatientes guerrilleros en los vecindarios, generó terror tanto en los adultos como en la

niñez. Este terror era parte del accionar de un Estado terrorista que, con sus instituciones armadas, y las acciones de éstas, buscaba imponer su autoridad, su control y el temor tanto en la

mente de los adultos como de los menores que tenían que aprender desde pequeños el precio de rebelarse al Estado. Era el discurso estatal, el que fue retratado en la escena de algunas imágenes y la forma en que tomaba presencia entre los habitantes de la zona urbana.

6. Una cantidad desconocida de menores civiles que habitaron en San Salvador durante la guerra civil salvadoreña, participaron de acciones políticas realizadas por las organizaciones políticas de izquierda.
7. Un grupo de menores que participaron en acciones políticas. fueron manipulados para que así lo hicieran y, lo más probable es que hasta hayan sido forzados por las organizaciones políticas de izquierda como lo demuestra el análisis de información visual de las imágenes.
8. En la realización de algunas acciones políticas como la toma de embajadas y otras se utilizaron niños muy pequeños, casi bebes, con lo que se puso en peligro sus vidas.
9. Durante la guerra la niñez civil de SS estuvo expuesta a resultar herida o asesinada al encontrarse por el azar en un enfrentamiento armado o por ser víctima del terror estatal que realizaban los militares.
10. Una cantidad desconocida de la niñez civil resulto herida o asesinada debido a la campaña de minado del país que llevo a cabo el FMLN con motivos políticos y militares. Esta campaña de minado se realizó a gran escala en todo el país y en la capital tuvo resultados graves para muchos menores.
11. En las masacres realizadas de forma sistemática por los militares y cuerpos de seguridad muchos menores resultaron asesinados como parte de la estrategia del terror estatal en SS como lo demuestra el análisis visual del montaje fotográfico Niñez Herida o Asesinada.
12. El discurso de ambos bandos de luchar en la guerra por el pueblo salvadoreño tuvo sus contradicciones en las acciones bélicas de ambos actores armados, ya que, en la ejecución de la estrategia armada, no les importó dañar a los menores y al pueblo de manera general.

13. La situación de precariedad de las Instituciones encargadas de proteger a la infancia durante la guerra era muy grave, pues había falta de recursos materiales y humanos debido a la falta de asignación de fondos.
14. La economía de guerra afectó las condiciones de vida de la infancia negativamente, pues no permitió asignar fondos suficientes al sistema de salud, al educativo y a las guarderías encargadas de velar por la niñez.
15. Durante el conflicto una cantidad desconocida pero probablemente alta de niños y niñas fue abandonada por sus padres en las instituciones del Estado como los nosocomios debidos probablemente a la crisis de la guerra.
16. Las estructuras familiares que aseguran el desarrollo personal de la niñez civil fueron destruidas por la violencia de la guerra con lo cual mucho menores se vieron afectados ya sea psicológicamente o en su desarrollo físico.
17. A las relaciones de poder verticalistas entre los sujetos beligerantes y las familias de civiles, se podía oponer la genialidad de los miembros de las familias y el sentido común que a veces simplemente fingía una relación de amistad con los militares como se mostró en la imagen.
18. En la cotidianidad de la guerra el nivel de vida de la niñez se redujo a un nivel de precariedad de subsistencia ya sea de manera indirecta por una economía de guerra que generaba pobreza o de manera directa por un conflicto bélico que destruía la riqueza material de la población en general constantemente.
19. Como se muestra en la foto 57, pareciera que, en los campos de refugiados, la niñez y sus familiares vivían condiciones precarias de vida que eran resultado del hacinamiento y la falta de recursos materiales y económicos.
20. En la cotidianidad de la guerra la niñez civil de SS estaba expuesta al accionar constante de grupos terroristas de los bandos contendientes que realizaban acciones violentas terrorista en toda la capital en cualquier momento.

21. Como las fotos lo registran, era una práctica constante el que la FAS bombardeara las colonias de habitación de la clase trabajadora en la periferia de SS; estos actos no fueron producto sólo de la ofensiva guerrillera de 1989 como lo muestra la foto h2 pues

también se realizó en otros momentos de la guerra. Así con ataques sistemáticos la FAS asesinaba y hería a la niñez civil y el resto de la población.

BIBLIOGRAFÍA

Ariés, Philippe. *El niño y la Vida Familiar en el antiguo régimen*. España: Taurus,

s.f. Freeman, Michael. *La Visión del Fotógrafo: entender y apreciar la buena*

fotografía.
Barcelona: Blume, 2012.

Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. 6ª. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.

García Torres, Lilia. «Claro Oscuro salvadoreño. La fotografía en la propaganda guerrillera», diciembre de 2017.

Hacking, Juliet. *Photography: the whole story*. First edition. New York: Prestel Publishing, 2012. https://archive.org/details/photographywhole0000unse/page/n7/mode/2up.

Levine, Robert M. *Insights into American History: photographs as Documents*. New Jersey: Phoenix Book Tech, 2004.

Prada, Manuel. «El sentido del montaje y las técnicas del collage», 1 de enero de 2004. https://doi.org/10.20868/cn.2004.689.

Ramírez Fuentes, José Alfredo. «Violencia Visual : contrainsurgencia y terrorismo de Estado como factores de la guerra civil salvadoreña». *Revista Humanidades y Ciencias Sociales*, diciembre de 2017.

Rose, Gillian. *Visual Methodologies: An introduction to researching with Visual Materials*. 4ª. California: Sage Publications, 2016.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. México, D.F.: Santillana Ediciones, 2006.

Zunzunegui, Santos. *Pensar la Imagen*. 2ª. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

ArtículosdeInternet derevistascientíficasy otrasfuentes

Asamblea Legislativa. «Ley de Protección al patrimonio Cultural de El Salvador», 22 de abril de 1993. https://www.asamblea.gob.sv/decretos/details/3499.

Cappannini, Cecilia. «La constelación benjaminiana como efecto de montaje», No 9 (2013): 5.

Lara López, Emilio Luis. «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología». *Revista de antropología experimental*, 2005, 28.

Prada, Manuel. «El sentido del montaje y las técnicas del collage». *Cuaderno de Notas*, 1 de enero de 2004. https://doi.org/10.20868/cn.2004.689.

AutoresdeRegistrofotográficoconsultado

- Fuentes fotográficas
- Donna de Cesare
- Francisco Campos
- Giovanni Palazzo
- Marcela Montesino
- Robert Nickelsberg
- Susan Meiselas
- No hay Guerra que dure cien años
- Larry Towel
- Archivo del Diario de Hoy
- Mike Goldwater